1 Y 21387 E

MUSIK UND BILDUNG

Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung

B. Schott's Söhne

Trivialität in der Musik

Kriterien des musikalischen Kitsches

Die Eigenart des Trivialen in der Rockmusik

Trivialmusik als didaktisches Problem

Musik in der Werbung

Heft 6 – Juni 1976

MUSIK UND BILDUNG

Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung

8. (67.) Jahrgang

Heft 6 – Juni 1976

301 *Helga de la Motte-Haber:* Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen

307 *Karl Michael Komma:* Kriterien des musikalischen Kitsches

312 *Tibor Kneif:* Die Eigenart des Trivialen in der Rockmusik

314 *Wolfgang Sandner:* Ragtime. Zur Geschichte einer nationalen amerikanischen Musik

320 *Hermann Rauhe:* Zur Trivialitätsproblematik im Musikunterricht der Sekundarstufe II

Für die Unterrichtspraxis

327 *Rainer Schmitt:* Musik in der Werbung. Ein Beitrag zu ihrer Didaktik

332 Literaturhinweise zum Gesamtthema dieses Heftes

Gelesen und zitiert

333 Bildungsreform gescheitert? Der bayerische Kultusminister plädiert für mehr Bescheidenheit, mehr Pragmatismus

Neue Bücher und Arbeitsmittel

334 Soziologie

336 Textsammlungen

337 Methoden der Geisteswissenschaft

337 Verhaltensmuster der jungen Generation

339 Neuerscheinungen

Noten

339 Neue Chormusik

340 Neuerscheinungen

Schallplatten

341 Vorformen der Oper

341 Opern-Reminiszenzen: Berlin – Dresden

342 Musik für die Praxis

342 Neueste Entwicklungen der Neuen Musik

Pop-Information

344 Schallplattenproduktion II: Überspielung, Pressung, Vertrieb

345 Informationen

Herausgeber: Siegfried Borris und Egon Kraus

Schriftleitung: Egon Kraus und Günther Noll

Ständige Mitarbeiter:
Sigrid Abel-Struth – Heinz Antholz – Bernhard Binkowski – Kurt Blaukopf – Peter Brömse – Karl Heinrich Ehrenforth – Wilfried Fischer – Ulrich Günther – Richard Jakoby – Gerhard Kirchner – Hans Maier – Helga de la Motte-Haber – Hermann Rauhe – Hans-Peter Reinecke – Karl-Heinz Reinfandt – Christoph Richter – Dankmar Venus – Paul Wehrle – Dieter Zimmerschied

Die Zeitschrift MUSIK UND BILDUNG ist Mitteilungsblatt

des Verbandes Deutscher Schulmusikerzieher e. V., VDS
(Vorsitzender: Bernhard Binkowski),

des Verbandes Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler e. V., VDMK
(Vorsitzender: Hans Joachim Vetter)

des Arbeitskreises für Musik in der Jugend e. V., AMJ
(Vorsitzender: Eike Funck)

des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung e. V., AMPF
(Vorsitz: Günther Noll – Hans-Peter Reinecke – Siegmund Helms)

Verlag: B. Schott's Söhne, D-65 Mainz, Weihergarten, Postfach 36 40, Ruf: (0 61 31) 2 43 41

Impressum, Bezugs- und Anzeigenpreise am Schluß des redaktionellen Teils.

Helga de la Motte-Haber

Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen

Für Janos Frecot

> Was ist die Neunte Symphonie neben einem Gassenhauer, den ein Leierkasten und eine Erinnerung spielen.
>
> Karl Kraus

Von Trivialität zu reden, setzt nicht unbedingt voraus, daß man sie genau bestimmen kann. Ähnlich wie manche Äußerungen moralischer Entrüstung bedarf eine negative ästhetische Bewertung keiner Begründung, wenn sie einer allgemeinen Überzeugung entspricht; Begründungen sind vielmehr zu verwerfen, sie schmälern die Kraft dieser Überzeugung. Das Urteil, etwas sei trivial, heischt der Zustimmung und nicht einer Präzisierung. Beweislast fällt einem nur dann zu, wenn man sich außerhalb jener allgemeinen Überzeugung befindet. Nimmt man aber solche Beweislast auf sich, so ergeben sich nicht nur von der Sache her Widerstände; Schwierigkeiten bereitet auch, Ausführungen den Charakter der Intersubjektivität zu verleihen. Ein Beweis aber, der geglaubt werden muß, wird zu Recht in die Region eines ausschließlich individuellen, bezweifelbaren und irrationalen Geschmacksurteils verwiesen. Am Beispiel des nicht auf einer generellen Übereinkunft beruhenden Urteils „Trivialität" wird der Mangel an treffenden Argumenten sichtbar, die von seiten der Ästhetik verfügbar wären, um es zu stützen.

Zu keiner Lösung führt allerdings die naheliegende Reduktion des ästhetischen Urteils auf seine soziologischen oder psychologischen Komponenten. Bei seiner Auflösung in Normen, Vorbildung, Herkunft oder Präferenzen, ließe es sich nämlich nur mehr – überspitzt formuliert – als Urteil über eine Halluzination behandeln, für die den Bezug zu irgendeinem wahrnehmenden Objekt festzustellen überflüssig ist; außerdem wäre es dann nur der Gegenstand einer Untersuchung, nicht aber deren Ergebnis. Eine solche Reduktion verdeckt die Problematik. Unverkennbar aber ist die Bestimmung künstlerischer Sachverhalte bzw. deren Gegenteil stärker, weil sie in stärkerem Maße an geistige Tätigkeit gebunden ist und eine zusätzliche Modifizierung durch die Verbalisierung erfährt, mit psychologischen Variablen verquickt als das Messen der Länge und Breite eines Rechtecks. Da Beobachtung und Deutung untrennbar verknüpft sind, sind Aussagen, ob ihrer subjektiven Betrachtung, nur schwer als wahr oder falsch zu erkennen.

Es gibt Menschen, die finden etwas schön oder langweilig, obwohl sie zu dessen Artikulation nicht fähig sind, und es gibt Menschen, die fällen differenzierte Urteile, indem sie sich begründender Argumente bedienen. Und nur letzteren billigte Schönberg ein Urteil zu, das Gültigkeit besitzt, da es einen Anspruch von Objektivität erfüllt. Er berief sich damit, wie es in der Ästhetik vielfach üblich ist, auf das Sachurteil des Experten. Wo aber Experte gegen Experte zu stehen scheint, zerrinnt die Entschiedenheit und damit die Gültigkeit solcher Urteile, zumindest wird ihre Objektivität zweifelhaft. Ob Tschaikowsky Kitsch sei, entzieht sich offensichtlich einer überzeugenden kompositionstechnischen Darlegung. Und ich würde mich nicht erbötig zeigen, über die Banalität mancher Stellen oder Verknüpfungen von Dvořák oder Janáček mit einem ihrer Anhänger, auch nicht dem am reichlichsten mit Sachwissen ausgestatteten, zu streiten. Einzig interessant bei solchen Vorhaben wäre – ähnlich wie es in den letzten zehn Jahren für den Fall Hindemith möglich war – die Konvergenz von Meinungen zu beobachten, die viel mit dem zu tun haben dürfte, was man das Urteil der Geschichte nennt, dem die Funktion eines Regulativs der subjektiven Komponenten des Expertenurteils zukommt.

Ästhetische Urteile lassen sich nach dem Grad ihres Zusammenhangs mit dem Gegenstand, den sie beschreiben, differenzieren. Aber auch die differenziertesten bergen wie alle Werturteile ein Vorurteil in sich, da Werturteile nicht die Frucht eines Begründungsregresses sind, sondern dessen Ausgangspunkt. Sie sind, ähnlich wie der Eindruck der Sympathie, spontan und antizipatorisch, was eine Modifikation zwar nicht ausschließt, aber erheblich erschwert. Die Art der Informationsverarbeitung, die dem Werturteil zugrunde liegt, ist noch kaum untersucht; sie wird recht ungenau mit dem Wort „Verstehen" umschrieben.

1. Ungeachtet aller Schwierigkeiten, die sich aus prinzipielleren Überlegungen ergeben, wurde Trivialität – ein Werturteil par excellence – von seiten der Musikwissenschaft häufig so gehandhabt, als könnte man sie dingfest machen. Hohenemser [1]) bestimmte sie in einem frühen Aufsatz von 1905 aus der Gleichzeitigkeit von großer Aufdringlichkeit und Selbstverständlichkeit. So einleuchtend diese verbale Definition wirkt, so wenig Zustimmung erwecken seine Analysen einzelner Melodien. Einer ihm als Gassenhauer bekannten Tonfolge wirft er Trivialität aufgrund des Mangels an Harmoniewechseln vor. Was wäre hiernach vom Vorspiel zu Rheingold zu halten! Hohenemser zitiert im Vergleich zu jenem Gassenhauer eine ähnliche Melodie aus Smetanas „Verkaufter Braut", die von ihm mit den Vokabeln Leichtigkeit und Anmut bedacht wird. „Der gerügte Mangel an Harmoniewechseln zwischen dem ersten und dem Anfang des zweiten Abschnittes" so glaubt er, „ist durch den Septimensprung der Melodie ausgeglichen" [2]). Der Septimensprung, ein auffälliges Intervall, hebt bei diesem Beispiel von Smetana die Fortschreitung von der Dominante zur Tonika hervor, auch hier wäre also Gleichzeitigkeit von Aufdringlichkeit und Selbstverständlichkeit zu schlagen. Das Fehlen von Harmoniewechseln ist kein Merkmal des Trivialen. Der Anfang des Allegros im Schlußsatz von Mozarts g-Moll Streichquintett, einem der schönsten Kammermusik-

werke, stellt eine achttaktige Wiederholungsperiode dar, die zwar wie üblich einen Halbschluß auf der Dominante besitzt, bei der es sonst aber so gut wie keine harmonische Fortschreitung gibt. Während der Dauer der $^{48}/_{8}$ dieser Phrase ereignet sich $^{5}/_{8}$ lang die Subdominante, $^{4}/_{8}$ lang die Dominante und $^{39}/_{8}$ lang die Tonika. Dürftigkeit wäre gemäß der Methode von Hohenemser auch dem nur aus vier Tönen bestehenden Thema des Variationssatzes von Beethovens „Appassionata" zu bescheinigen, das genau wie der von Hohenemser analysierte Gassenhauer einen Halbschluß auf der Tonika besitzt und im Nachsatz – ebenfalls auf der Tonika beginnt.

Der Vergleich von verschiedenen musikalischen Phrasen, von Melodien, oder die Begutachtung von Ausschnitten ist ein beliebtes Verfahren, Trivialität aufzuspüren. Merkmale wie „aufgesetzte Ornamente", „partikulare Reize" oder „Stilbrüche" werden genannt. Für den Unvoreingenommenen sind die Beschreibungen und Analysen von Ausschnitten häufig aber nicht von jenem Evidenzgefühl begleitet, dessen die Einsicht, es handele sich um Nichtswürdigkeiten, bedarf; es scheint ihm, als wäre die Begründung des Gegenteils beim Austausch der wertenden Epitheta ebensogut möglich. Eine solche Beobachtung muß allerdings überprüft werden, da sich zu ihrer Bestätigung nicht jenes Kuriosum anbietet, wie es für Untersuchungen der Literatur vorliegt, wo beinahe die gleiche Stelle aus Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften" angeführt wurde, einmal um zu zeigen, daß sie nicht von einer inhaltlich gleichen Stelle aus der Trivialliteratur zu unterscheiden sei [3]), zum anderen damit sie durch ihren Kunstcharakter die Zweitrangigkeit von Jünger oder Carossa entlarve [4]). Um festzustellen, ob Ausschnitte aus trivialer Musik von Kunstmusik zu unterscheiden seien, wurden dreißig Beurteilern, promovierten Musikwissenschaftlern oder Studenten im Fach Musiktheorie – also Experten – sechs musikalische Phrasen vorgestellt, die sie anhand einer Liste von zehn Kategorien stilistisch einordnen sollten. Zur Auswahl vorgegeben waren die Komponisten C. Ph. E. Bach, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber und Chopin, außerdem konnten noch die beiden Kategorien „Salon- bzw. Trivialmusik" und „Übungsstücke aus einer Klavierschule" angekreuzt werden. Die Phrasen waren so gewählt, daß sie möglichst unbekannt waren. Zur Beurteilung in zufälliger Reihenfolge dargeboten wurde eine Passage aus Mendelssohns „Lied ohne Worte" op. 19,3, ein Ausschnitt aus Schuberts „Grazer Phantasie" [4a]), einer aus Haydns F-Dur Sonate von 1788, zwei in ihrem Ausdruck gegensätzliche Passagen aus der „Schlacht bei Leipzig" von Ph. J. Riotte und der Anfang des Salonstücks „Großmütterchen" von Gustav Langer.

Die Beurteilung der drei Beispiele trivialer Musik unterschied sich nicht von der seriöser Musik (s. Tab. 1). Für

WAHLMÖGLICHKEIT

Beispiele	C. Ph. E. Bach	Haydn	Beethoven	Weber	Schubert	Mendelssohn	Schumann	Chopin	Trivial- oder Salonmusik	Übungsstück
Riotte	1	7	12	—	4	2	2	—	—	2
Riotte (Marsch)	1	3	—	6	8	—	9	—	1	2
Haydn	6	7	11	—	2	1	1	—	1	1
Schubert	—	2	—	9	6	—	—	11	1	1
Mendelssohn	—	—	2	7	4	5	3	3	4	2
Langer	—	—	—	—	1	3	2	23	1	—

Tab. 1: Die Häufigkeit, mit der eines der sechs Beispiele einem Komponisten oder einer musikalischen Kategorie zugeordnet wurde

„die auf dem Schlachtfeld klagenden und stöhnenden Verwundeten" von Riotte wurden vor allem Haydn und Beethoven als Komponisten geltend gemacht. „Der Einzug der französischen Truppen im Doppelmarsch" wurde Schubert oder Schumann zugeschrieben. Jene Beurteiler, die sich für „Trivialmusik" entschieden oder „Übungsstück aus einer Klavierschule", sind in der Minderzahl. Die Identifikation der Beispiele von Haydn und Schubert als Salonmusik oder Übungsstück erfolgte mit annähernd gleicher Häufigkeit. Langers „Großmütterchen" wurde mit hoher Übereinstimmung – 72,85 % der Beurteiler waren dieser Meinung – für Chopin gehalten; für dieses Beispiel entfielen insgesamt die wenigsten Antworten auf die Kategorien „Salonmusik" oder „Übungsstück". Am häufigsten wurden diese

beiden abwertenden Kategorien zur Charakterisierung der Passage aus Mendelssohns „Lied ohne Worte" op. 19,3 herangezogen. Daß schon am Detail Trivialität sichtbar werde, bestätigte sich nicht.

Angesichts dieses Ergebnisses ist auch jenes Verfahren als mißlungen zu erachten, mit dem Trivialität an einzelnen Merkmalen bestimmt werden soll, Merkmalen, die in einem Katalog von Hermann Rauhe [5]) zusammengestellt, den Anspruch einer objektiven Fundierung des Urteils erheben, da sie statistisch gewonnen sind. Wie oft auch umgebogene Leittöne in volkstümlichen Liedern zu zählen sind, der Charakter des Trivialen ist an ihnen nicht stichhaltig zu belegen. Denn als konsequente Folgerung ergäbe sich, sie auch als Makel am Anfang des langsamen Satzes von Mozarts Klarinettenquintett zu diagnostizieren. Umgebogene Leittöne sind hinsichtlich ihrer Häufigkeit in der italienischen Opernmusik kaum zu überbieten. Verdis „Aida" strotzt davon, der umgebogene Leitton verleiht einem zentralen Motiv charakteristische Züge und rechtfertigt sich nicht durch Sequenzierung, sondern vor allem genau wie in der Trivialmusik durch seine Ausdruckshaltigkeit, durch die potenzierten Gefühle, die er beim Hörer auszulösen vermag. Aber nicht nur Aidas Liebe „glüht" auf dem umgebogenen Leitton, auch Gildas Herz ist ihm „ewig" verfallen, und Micaela „ruft" er „zurück" ins stille Tal.

Exponierte Intervalle wie Sext- und Septimensprünge, häufige Merkmale des Trivialen, so erfährt man von Rauhe, „verstehen nur bedeutende Komponisten kunstvoll anzuwenden, indem sie sie" – Sequenzierung, Sekundgang und Intervallevolution dienen hierzu als Mittel – „in den melodischen Gesamtverlauf einfügen" [6]). Die Inbrunst, die Tamino bei „dies Bildnis ist bezaubernd schön" verspüren läßt, ist somit gerechtfertigt durch die Sequenzierung. Die Septime b-as aber bei „dies Götterbild" wäre zu verwerfen. Sie tritt abrupt und isoliert auf, was nach Rauhe ein Zeichen von Trivialität ist; ihre Plötzlichkeit wird kaum von der Schlußwendung aufgefangen und befriedet. Dieser Septimensprung, der Erstarren und heiliges Schaudern vor einem Götterbild ausdrückt, läßt sich durch Einführung in den melodischen Gesamtverlauf viel schlechter motivieren – der Versuch würde seine Wirkung verkennen – als der Sextsprung der Operettenschnulze „Ich tanze mit dir in den Himmel hinein", bei der das, was Rauhe für dessen legitime Behandlung in der Kunstmusik neben der Sequenzierung ansieht, erfüllt ist: der Sekundgang. Die Melodie, in C-Dur vorgestellt, kreist um die zentralen Töne e g, die dann schrittweise als e, d, c und g, f, e aufgelöst werden. Die Emphase, die einzelne Intervallaufschwünge vermitteln, wird in der hohen Kunst wie deren Niederungen – sicher in letzteren sehr reichlich – gebraucht. Sie als diskriminierendes Merkmal anzuführen wird durch jene musikalischen Augenblicke erschwert, wo das, was man längst nur noch in den Niederungen zu finden glaubt, sich durch jene Emphase zum Ausdruck höchster Kunst erhebt. Die große Sexte in dem Lied Maries „Soldaten, Soldaten" in Alban Bergs „Wozzeck" wirkt, obwohl solches nur angedeutet ist, wie das Zitat eines Gassenhauers. Zugleich aber ist sie der Träger eines unmittelbaren gesteigerten Ausdrucks, ihre sofortige Zurücknahme, die Verwandlung der großen in eine kleine Sexte, kehrt diesen Effekt der Unmittelbarkeit eher hervor als daß sie ihn mildert. Details, die bemüht werden, um musikalische Trivialität nachzuweisen, sind den Linien und Strichen von Vexierbildern, besser noch von Kippfiguren vergleichbar; bei näherem Hinsehen verflüchtigt sich das, was man festhalten wollte ins sprachlich nicht Faßbare. Was als Eigenschaft von Trivialem festgestellt wurde, kann ebensogut als solche von künstlerischem Wert angesehen werden, je nachdem, wie man sie motiviert. Man fühlt sich an die Methode erinnert, die Ludwig Klages für die Graphologie entwickelte; jedes Schriftmerkmal maß er zwiefach, je nach Formniveau entweder positiv oder negativ. Da er aber etwas voraussetzte, nämlich das Formniveau, das eigentlich nur anhand der Merkmale bestimmbar ist, versandete diese Methode kläglich.

2. Für das Urteil „trivial" gibt es allerdings einige handfeste Kriterien, die der formale Zusammenhang liefert. Trivialmusik tendiert zum Potpourri, und Gustav Langers „Großmütterchen" wäre in dem beschriebenen Experiment kaum mit Chopin verwechselt worden, hätten die Beurteiler nur einen Takt mehr gehört. Trivialität wird hier zur Primitivität, die sich vom handwerklichen Können eines Tonsetzers her messen läßt. Aber auch hier ist die Bestimmung am Objekt problematisch, denn das Publikum, für das jene Musik gedacht war, verfügte nicht über das gleiche Wissen wie der Experte; dem Zustand von Unbildung des Hörers gemäß ist die bunte Perlenschnur einzelner musikalischer Gedanken, die als schön ausgegeben wird. Wer es nicht gelernt hat, einem Handlungsverlauf zu folgen, der wendet sich zum Variété.

Die Technik des Potpourris kann ein Merkmal des Trivialen sein, sie kann aber auch auf lediglich Unbedeutendes hinweisen. Die sechs „Ecossaisen" von Beethoven, die im selben Jahr entstanden sind wie die Appassionata, stellen die Reihung kurzer Gedanken dar, die durch den wiederkehrenden Kehrreim nicht zusammengehalten werden. Von Rondoform oder ähnlichem zu sprechen, wäre angesichts dessen, daß dieser Kehrreim einfach angeklebt ist, Blasphemie. Mängel in der formalen Gestaltung zeichnen häufig Mißlungenes aus. Beethovens „Chorphantasie" ist an formalen Kriterien gemessen ein schlechtes Werk, allerdings zugleich ein interessantes, niemals aber ein triviales, obwohl in ihr genau wie bei einem solchen verfahren wird: Effekt reiht sich an Effekt. Disproportion ließe sich an den Symphonien von Gustav Mahler belegen, von Trivialität spricht aber niemand. Und der glänzende Aufputz, der trivialer Musik nachgesagt wird, billiger Prunk, der nicht in Relation zu ihrer formalen Gestaltung steht, trennt sie auch nicht von einfach nur schlechter Musik. Schwierig werden Analysen da, wo sich formale Mängel nicht identifizieren lassen und es sich trotzdem um Salonmusik in potenzierter Form handelt. Gegen manche Männerchorstücke und insbesondere jenes von Bruckner, in dem ein Summchor, Hörner und Jodler eingesetzt werden, ließe sich zwar das Argument von der Banalität der Mittel anführen. Banale Mittel aber, Campbells Suppendosen lehren dies, verlieren, aus ihrem Zusammenhang herausgelöst, ihren ursprünglichen Charakter. Kupkovičs „Erinnerungen", die Operettenseligkeit placiert zwischen den Werken heutiger Avantgarde be-

schwören, zeigen, daß nicht nur der Schritt von Kunst zu Trivialität zuweilen klein ist, sondern auch der vom Trivialen zu einem mindestens der Intention nach Gegensätzlichen.

3. Ausschließlich am musikalischen Werk läßt sich Wert oder Unwert nicht bestimmen, da vage formuliert auch der Kontext oder der Bezugsrahmen von Bedeutung ist. Urteile, die auf dem Notentext basieren, nicht aber dessen Beziehung zu anderen Werken derselben Gattung oder die Stellung im Schaffen eines Komponisten berücksichtigen, treffen die Sache häufig nicht, obwohl sie sie am reinsten darstellen wollen. Aber gerade jene Urteile, die den Umkreis eines Werkes einbeziehen, sind mit psychologischen und soziologischen Komponenten am stärksten durchsetzt. Und abzuschätzen, ob es sich dabei um legitimes In-Rechnung-Stellen oder um Verzerrung handelt, ist nicht immer leicht. Ist einem mittleren oder unbedeutenden Werk Schuberts oder Schumanns mehr Gewicht beizumessen oder lohnt sich zumindest seine Beachtung mehr als die eines gleich gut gemachten von einem unbekannten Tonsetzer? Die Frage wäre zu bejahen im Hinblick auf den Usus in der Musikwissenschaft oder im Konzertbetrieb. Andererseits aber könnte man auch von einem Fehler des Denkens sprechen, der darin besteht, daß man eine gewisse Kohärenz der Qualität innerhalb des Schaffens eines Komponisten annimmt und somit vielleicht irrelevante Kriterien mit dem Urteil kontaminiert. Diese Eigentümlichkeit des Denkens, die man als Halo-Effekt bezeichnet, wurde zuerst bei einer Untersuchung über literarische Verdienste beschrieben; eine Generalisierung auf andere Gebiete ist ohne weiteres möglich. Der Halo-Effekt beeinflußt die ästhetische Bewertung und damit das Urteil trivial sehr stark. Dies zu zeigen hat etwas Erschreckendes, wenn man an Bereiche denkt, wo er auch funktioniert, die aber Entscheidungen größeren Ausmaßes beinhalten.

Demonstriert sei der Halo-Effekt in folgendem Experiment: Aus den schon erwähnten sechs Musikbeispielen wurden zwei ausgewählt, nämlich „Großmütterchen" von Gustav Langer und der Ausschnitt aus der „Grazer Phantasie" von Schubert; diese Beispiele wurden zwölf promovierten Musikwissenschaftlern zur Einschätzung auf vier 7stufigen Skalen, „künstlerisch – trivial", „gefällt mir – gefällt mir nicht", „angenehm – unangenehm" und „geschmackvoll – kitschig", vorgespielt. Eine vergleichbare Gruppe von zwölf Experten beurteilte dieselben beiden Beispiele mit Hilfe dieser Skalen, ganz beiläufig wurde ihnen aber eine falsche Information gegeben, nämlich es handle sich bei dem Salonstück um ein Beispiel von Chopin, bei dem Ausschnitt aus der „Grazer Phantasie" hingegen um ein Salonstück. Über die Einstufungen wurde jeweils eine zweifaktorielle Varianzanalyse gerechnet (s. Tabelle 2).

Quelle der Variation	Quadratsumme	df	Varianzschätzung	F	Signifikanz
künstlerisch — trivial					
Beispiele	4,00	1	4,00	1,50	ns
Beurteilergruppen	7,00	1	7,00	2,64	ns
Wechselwirkung	18,00	1	18,00	6,79	s
innerhalb	117,00	44	2,65	—	—
total	146,00	47	—	—	—
geschmackvoll — kitschig					
Beispiele	5,58	1	5,58	3,00	ns
Beurteilergruppen	4,68	1	4,68	2,51	ns
Wechselwirkung	22,69	1	22,69	12,19	ss
innerhalb	81,93	44	1,86	—	—
total	114,88	47	—	—	—
gefällt mir — gefällt mir nicht					
Beispiele	10,08	1	10,08	2,70	ns
Beurteilergruppen	13,06	1	13,06	3,51	ns
Wechselwirkung	3,00	1	3,00	0,80	ns
innerhalb	164,51	44	3,73	—	—
total	190,65	47	—	—	—
angenehm — unangenehm					
Beispiele	0,52	1	0,52	0,20	ns
Beurteilergruppen	7,52	1	7,52	2,96	ns
Wechselwirkung	7,02	1	7,02	2,76	ns
innerhalb	111,76	44	2,54	—	—
total	126,82	47	—	—	—

Tab. 2: Die Ergebnisse der Varianzanalysen

Eine Wirkung der falschen Information müßte sich an der Interaktion der beiden Faktoren „Beurteilergruppen" und „Musikbeispiele" zeigen. Für die Skala „künstlerisch – trivial" ist diese Wechselwirkung signifikant, d. h. daß die Beurteilergruppen nicht unabhängig von dem Einfluß der unterschiedlichen Information urteilten. Jene Gruppe, der das Beispiel von Schubert als Salonstück präsentiert wurde, hielt es für trivialer als jene, die lediglich die Musik zu bewerten hatte. Die positive Einstellung, die zu dem Ausschnitt des Salonstücks gegeben wurde, wirkte sich kaum aus, da man dieser Phrase ohnehin künstlerischen Rang zubilligte. Beide Phrasen wurden allerdings im Null-Versuch nicht am Pol „künstlerisch" lokalisiert, was die Verschiebung der Bewertung des Beispiels von Schubert leichter einsichtig macht, als wenn hier höchste Gestaltung empfunden worden wäre. Wie sich das Urteil bei Stücken, denen solche zugeschrieben wird, durch die Einstellung wandelt, läßt sich aus dem vorliegenden Experiment nicht ablesen, da sich für die Einschätzung „geschmackvoll – kitschig" zeigt, daß bei einer Beurteilung, die nicht durch den Pol der Skala „geschmackvoll" charakterisiert ist, eine Verschiebung zum Negativen ebenfalls sehr leicht möglich ist. Die Einstufung nach den Gesichtspunkten „angenehm – unangenehm" und „gefällt mir – gefällt mir nicht" zeigen keinerlei signifikante Unterschiede. Es stimmt versöhnlich, daß bei diesen sehr subjektiven Urteilen die Varianz zwischen den Individuen größer ist als jene, die auf der Wirkung einer Suggestion beruht. Die Leichtigkeit aber, mit

der negative ästhetische Urteile, die mehr als nur der Ausdruck privaten Geschmacks sein wollen, manipuliert werden können, verrät ihre Nähe zum Vorurteil.

Zum Bezugsrahmen eines Werkes, der die Bewertung beeinflußt, gehört auch seine Geschichte, an der sich vielleicht am deutlichsten zeigt, daß das Urteil „trivial" nicht etwas ist, das am Notentext dingfest zu machen sei, sondern, daß dieses Urteil selbst in einen Kontext hineingehört, der untrennbar mit der Rezeption eines Stückes verknüpft ist. Ob man Trivialisierungseffekte, die aus Abnutzung resultieren, als psychologische begründet, da sie einen Sättigungseffekt spiegeln oder ob man andere Gesichtspunkte anführt, ist unwichtig angesichts der Demonstration der Relativität von Werturteilen. Einer psychologischen Begründung böten sich jene Untersuchungen an, die einerseits zeigen, daß Gefallen und Mißfallen vom Grad der Vertrautheit mit einem Musikstück abhängen, daß aber andererseits zu häufige Darbietungen Wohlgefallen zerstören. Man kann die Kompetenz solcher Urteilsvorgänge anzweifeln, da sie sich auf sehr subjektive Äußerungen beziehen. Sie erhärten jedoch nur durch planmäßige Beobachtung, daß durch häufigen Konsum Werte aufgezehrt werden. Auf das „Largo" von Händel als exemplarisches Beispiel hinzuweisen, wirkt beinahe überflüssig. Den Brautchor aus „Lohengrin" rettet vielleicht das neuerdings ausgesprochene kirchliche Verdikt. Das Argument, daß diese Stücke, da sie aus ihrem Zusammenhang herausgerissen sind, Sinneinbuße erlitten hätten, erklärt nicht das Moment von Trivialisierung, das sich an ihnen zeigt, da Verschleiß auch da eintritt, wo der Zusammenhang gewahrt bleibt. Zumindest an der Oberfläche angekratzt sind die 5. Sinfonie von Beethoven oder die „Unvollendete" von Schubert. Eine Auskunft auf die Frage, ob Trivialität, die sich durch sehr äußerliche Faktoren wie Sättigung ergeben kann, sich gänzlich auf ein Werk ausbreiten kann, käme einer Antwort auf jene von der Vergänglichkeit der Werte gleich.

4. Triviales lohnt nur da zu untersuchen, wo es große Wirkung zeitigt: im Kitsch. Von Klings, Klinglers oder Klengels zu reden, die selten Originelles geschaffen haben, ist überflüssig; das Urteil, das die Geschichte gefällt hat, ist unwiderrufbar. Für den Kitsch, der in der Regel so beschrieben wird wie der Teufel in der Religion, als Antipode oder gefallener Engel, ist Trivialität häufig die Voraussetzung seiner Existenz; gerade aber beim Kitsch zeigt sich, daß eine Analyse der Objekte kaum zu sinnvollen Resultaten führt. Die Aussage „trivial" ist eher ein Paradigma ästhetischer Probleme, ein Beispiel dafür wie Vorurteil und Urteil verschwimmen und – was ihre Besonderheit ausmacht – vielleicht auch verschwimmen müssen; ihr Bezug zum Gegenstand muß aber zumindest als Anspruch vorhanden sein, sonst besagen diese Aussagen nichts. Beim Kitsch hingegen scheint es, daß am Gegenstand selbst nur wenig für seine Deutung gewonnen werden kann im Unterschied zur Betrachtung jener Momente, die ihn hervorgebracht oder jene, auf die er hinzielt. Die Kriterien, die häufig zur Bestimmung des Kitsches angeführt werden, nämlich daß er einerseits unecht und unwahr sei, daß er andererseits das schlecht Gemachte, von der Häufung von Elementen lebend, also formlos sei, reichen daher auch nicht annähernd aus, dieses Phänomen zu interpretieren. Kitsch kann wahr sein; der Hinweis von Hans Holländer, daß der Kopf Bismarcks als Bierkrug, die Vereinigung von Herrscherbild und Bürgerbräu, legitimer Ausdruck seiner Zeit war, besteht zu Recht. Das Ave Maria von Gounod ist alles andere als schlecht gemacht, und wenn Freuds Psychoanalyse auch als Auslegung einer Epoche sexueller Heuchelei verstanden werden darf, dann war das Ave Maria, das Adorno so schön durch den Satz charakterisierte, „das Kleid, das in den Himmel trägt, läßt den Schenkel frei" [7]), dann war das Ave Maria auf der Höhe der Zeit. Die Auffassung, daß zwischen Kitsch und Kunst eine scharfe Trennung bestehe, Kitsch schlechthin das Böse sei, weist im übrigen gerade bei jenem Autor, auf den sich andere immer wieder berufen, bei Hermann Broch, auf ihre Mängel hin, da sie zu grotesken Fehldeutungen führt, wie der, daß die Musikdramen Richard Wagners, der bisher „höchst erreichte Gipfel" [8]) des Kitsches seien.

Eher wäre zu sagen, daß die höchst erreichten Gipfel der Kunst, und hierfür könnte auch das Werk Gustav Mahlers einstehen, den Pomp, die Dekoration und die Rührung des Kitsches in sich aufsogen. Die Definition, Kitsch sei Lüge, ist nur haltbar, wenn man ganze Epochen, nicht einzelne Objekte, ihrer bezichtigt; sie besagt somit nichts. Sie zerrinnt vor der Beobachtung Siegfried Kracauers: „Kein Kitsch kann erfunden werden, den das Leben nicht überträfe" [9]).

Am Kitsch zeigt sich mehr noch als an bloßer Trivialität, daß er sich den ästhetischen Maßstäben, die eigentlich ja auch nicht zu seiner Beschreibung gedacht sind, entzieht. Stilkriterien, die sich auf die Negation des Künstlerischen stützen, vermögen eher schlecht gemachte Kunst zu belegen. Es ist leichter zu beweisen, daß Moritz Hauptmann nur ein Tonsetzer, aber kein Komponist war, als daß Liszts sinfonische Dichtungen eine zu reich dekorierte Fassade haben. Und selbst da, wo im Kitsch Trivialität als Gemeinplatz, Epigonales und Billiges offen zutage tritt, fragt sich, was damit gewonnen ist, wenn man es feststellt. Nachzuweisen, daß dieses oder jenes sich als Kitsch bestimmen läßt, ist, zumal meist nur Bekanntes dargelegt wird, weniger vonnöten als die Erklärung seiner Wirkung. Kitsch nämlich, der nicht konsumiert wird (die Umkehrung, Konsum schafft Kitsch, scheint im Hinblick auf die Musik von Rossini nur sehr bedingt zulässig), verschwindet von selbst. Der Kitsch lebt ausschließlich von seiner Funktion. Und zeigt sich Minderwertigkeit unverhüllt wie an vielen Salonstücken des 19. Jahrhunderts oder noch leichter an den Produkten des 20. Jahrhunderts, wo stilistisch Kunst und Kitsch häufig weiter voneinander entfernt sind, so erhellt sich der Sinn doch erst im Hinblick auf die, die den Kitsch rezipieren. Denn diese Minderwertigkeit hängt mit deren Unbildung zusammen. Und tendiert die Unbildung zur Verbildung, so gibt sich der Kitsch auch in einem anderen stilistischen Gewand, wie viele Werke von Penderecki belegen. Kitsch erklärt sich aus den Bedürfnissen, die er angeblich befriedigt. Ohne diese ist er gegenstandslos. „Das erhörte Gebet einer Jungfrau", an das sich keine verdrängten Wünsche mehr heften konnten, war, noch ehe eine Note auf dem Papier stand, zur Bedeutungslosigkeit verdammt. Keine Tagträumereien konnten sich darüber ergießen, die Projektion von Uneingestandenem, das ohne diese

Projektion Unbehagen schafft, war unmöglich. Ausschließlich die Befriedigung von Bedürfnissen, richtiger deren Ersatzbefriedigung, erklärt, ob einem Stück Erfolg beschert ist, ob es zur Wirkung kommt. Nur die Hoffnungen, die stimuliert werden, oder der Protest unterscheidet Schlager wie „Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei", der nach der verlorenen Schlacht von Stalingrad ein Erfolg wurde, von textlich und musikalisch gleichwertigen Gebilden, die in nicht gehörten Rundfunksendungen eine künstliche Konservierung erfahren.

Es ist sicher richtig, dem Argument der Bedürfnisbefriedigung entgegenzuhalten, daß eine Analyse damit nicht ausgeschlossen ist. Den Kitsch unterscheidet aber von ästhetischen Gebilden, die ihm in bezug auf die Bedürfnisbefriedigung vergleichbar sind, wie etwa dem Gefangenenchor aus „Nabucco", daß er vom Wunschbild nicht abzulösen ist ohne abzusterben. Als Objekt – und in dieser Hinsicht ist es nicht uninteressant, daß die Bewertung von Beatmusik mit Kategorien wie „Feeling" oder „Drive" vorgenommen wird – ist er unselbständig.

Die These, daß der Kitsch etwas sei, was sich nur aus der Relation zum Subjekt erklären läßt, ist nicht neu. Es gibt die Rede vom Kitschmenschen, es gibt die Auflösung des Kitschs in Merkmale des Verhaltens. Soziologische Betrachtungsweisen akzentuieren zusätzlich, daß die Entstehung des Kitsches nicht zufällig mit der Trennung von Arbeit und Freizeit zusammenfällt. Von einer Deutung des Kitsches ist jedoch ob der Allgemeinheit der Abhandlungen und der damit verbundenen Tendenz zu vagen Vermutungen bislang kaum zu sprechen. Sorgfältige Analysen der Motive des Kitschbedürfnisses fehlen und auch solche, die zeigen wie Bedürfnisse geschaffen werden, obwohl sie keinem ursprünglichen Bedarf entsprechen. Und zu fragen wäre, ob das – trotz Ausbleibens einer Erfüllung – immer von neuem geglaubte Versprechen des Kitsches, an einer anderen als dieser Welt teilzuhaben, von der Freud gesagt hat, daß das Glück in ihr kaum eingeplant sei, nicht den Fortbestand einer Kunst, die als autonom verstanden sein will, in Zweifel zieht.

(„Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts", Band 18 [1972], Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.)

Anmerkungen

[1]) R. Hohenemser: „Über das Triviale in der Musik", Die Musik V, 1905, 393—403, S. 402.
[2]) R. Hohenemser, S. 402.
[3]) K. M. Michel: „Gefühl als Ware. Zur Phänomenologie des Kitsches", Neue Deutsche Hefte 57, 1959, 31—48, S. 47.
[4]) K. Deschner: „Kitsch, Konvention und Kunst, List Taschenbücher 93, München 1965, S. 119.
[4a]) Die Frage nach ihrer Echtheit ist in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung.
[5]) H. Rauhe: „Zum volkstümlichen Lied des 19. Jahrhunderts, Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts", hrsg. v. C. Dahlhaus, Regensburg 1967, 159—197.
[6]) Rauhe, S. 181.
[7]) Th. W. Adorno: „Quasi una fantasia", Frankfurt 1963, S. 59.
[8]) H. Broch: „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches", in: Dichten und Erkennen. Essays Bd. 1, hrsg. v. H. Arendt, Zürich 1955, S. 298.
[9]) S. Kracauer: „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino", Frankfurter Zeitung März 1928, wieder abgedruckt in: Das Ornament der Masse, Frankfurt 1963, 279—310, S. 280,

Karl Michael Komma

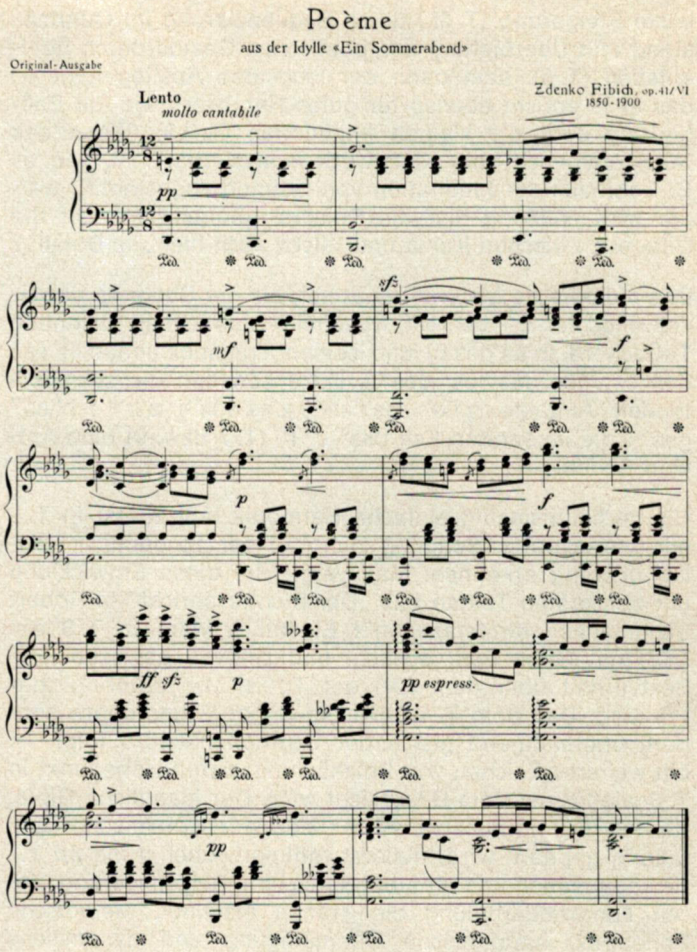
Kriterien des musikalischen Kitsches

Dies ist kein neuer Versuch, das Undefinierbare zu definieren. Kitsch bleibt eine Sphinx, auch in der Musik. Warum aber sollten nicht Kriterien gesucht werden, die dem nebelhaften Wesen Kontur zu geben vermögen? Viele kritische Musiker und urteilsfähige Musikhörer gebrauchen den weichrandigen und vieldeutigen Begriff. Wir fliehen vor der Notwendigkeit, ihn dingfest zu machen, wenn wir ihn nur als „Relation zum Objekt", nur als Verhaltensmerkmal, als Bedürfnisbefriedigung bezeichnen. „Daß er sich den ästhetischen Maßstäben entzieht" [1]), heißt nicht, daß wir diese nicht auf ihn anwenden dürfen. Vor allem dort, wo Kitsch als Kunst oder als Symptom im Zusammenhang von Kunst auftritt, muß er ästhetisch zu beurteilen sein. Wer Kitsch feststellt, hat einen bestimmten Kunstbegriff. Wer den nicht hat, kann auch nicht davon überzeugt werden, daß ein musikalischer Zusammenhang in Werk und Wiedergabe kitschig sei.

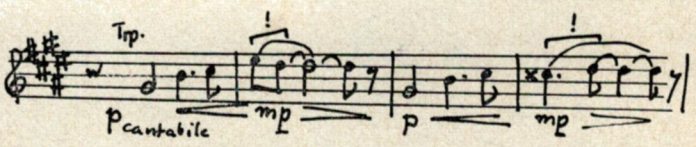
Die Schwierigkeit, Kitsch in der Musik zu bestimmen, läßt Helga de la Motte-Haber in ihrer Kritik an einigen unzureichenden Definitionen und Eigenschaftsbestimmungen deutlich werden [2]). Sie hält die Erklärung der Wirkung von Kitsch für nötiger als die Feststellung seiner Kriterien, „zumal meist nur Bekanntes dargelegt wird". Selbst auf die Gefahr hin, daß auch in dieser Studie wieder Bekanntes vorkommt, sei sie versucht. Der Verfasser denkt nicht daran, alle nachstehend analysierten Beispiele schlechthin Kitsch zu nennen. Manche von ihnen und unendlich viele Parallelfälle könnten mit Carl Dahlhaus der „mittleren Musik" [3]) zugezählt werden. Hier kommt es auf Symptome und Tendenzen an, die in den Bereich des Kitsches führen. Die Reihe der Kriterien ließe sich lange fortsetzen [4]).

1. Reizhäufung

Der tschechische Komponist Zdenko Fibich (1850–1900), in seiner Klaviermusik abseits vom nationalen Stil der Schumann-Tradition verpflichtet, schuf mit „Poème" op. 41, Nr. 6, sein populärstes Stück. In zahlreichen Bearbeitungen (u. a. für großes Orchester und Streichorchester) lebt es noch heute. 1974 wurden acht neue Schallplatten-Einspielungen angezeigt. Mit Gounods „Ave Maria" und Dvořáks



„Humoreske" gehört „Poème" zum „Paradies der schönen Klänge" (Platten-Titel). Das zehntaktige lyrische Stück verdankt seine Wirkung der Intensität, mit der in der samtfarbenen Tonart Des-Dur vom *pp* bis zum *ff* und zurück, molto espressivo und cantabile, in einem Gesamtumfang von mehr als sechs, einem Oberstimmenumfang von mehr als zwei Oktaven musiziert wird. Den Hintergrund bildet der Wiener Walzer, das kommt besonders in den Takten 4 ff. zum Ausdruck. Das breite Zeitmaß verhüllt diesen Zusammenhang. Der melodische Gestus ist nach welligem Anfang über Steigerungen und ekstatischen Ausbruch weit geschwungen und anspruchsvoll. Der Tonvorrat umfaßt die chromatische Skala von es' bis des'' (und Oktavierungstöne bis ges'''). Mit seinen Halbtoneinstellungen erinnert der melodische Zug auffällig an das Andante mosso des ersten Satzes in Tschaikowskys VI. Symphonie:

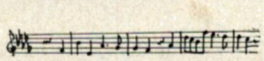


Pathetisches Sentiment verleiht der Melodie Flügel. Die Aufschwünge aus der jeweils erreichten Höhe (T. 2,4), die

letzte Steigerung (T. 5f.) durch Sequenzierung im Quartabstand und Überbietung des poetischen Gestus durch Septaufstieg (T. 6), dem dann der langsame Abstieg folgt –, das alles spricht ebenso für gutes Handwerk wie die Baßführung oder die kleinen Imitationen (T. 7,9). Wenn das Stück demnach „als Kunstwerk analysierbar" ist, wie es C. Dahlhaus der Meditation von Gounod zugesteht [5]), warum wird es dann hier als Beispiel gebracht? Steckt die Differenz zwischen Kunst und Kitsch auch hier „im Detail"?

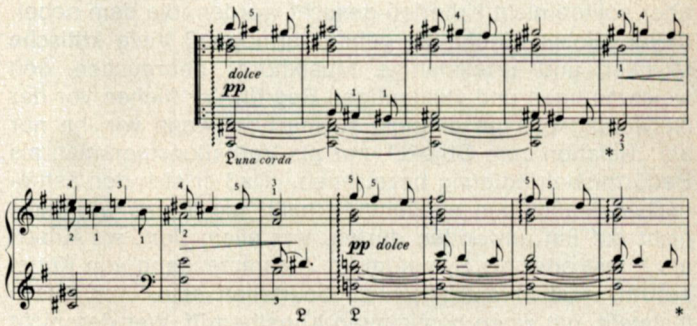
Das melodische Material ist ärmer, als die Geste es beweisen möchte. Es besteht wesentlich aus einem fallenden Tetrachord (b′as′ges′f′) und seinen Transpositionen (f″es″ des″c″; ges‴fes‴es‴des‴). Dazu kommen die schmachtenden Auftakte e′f′b′; es′f′as′; g′as′des″; a′b′f″; b″as″ ges‴, die im sanften Fall des‴c‴f‴ (T. 7 bzw. 9) eine Antwort finden.

Die verhältnismäßig einfache Harmonik läßt zuerst in T. 3 mit unerwarteter Wendung zum (D^{7}_{6}) der Tp deutlich Reizkumulierung erkennen. Man vergleiche diese Entwicklung mit den ersten Takten aus „Der Dichter spricht" in Robert Schumanns „Kinderszenen"! Eigentlich wäre in T. 3 der DD^{7} (mit G im Baß) schlicht und sinnvoll gewesen. Der Sextvorhalt über dem (D^{7}) der Tp ist von aufdringlicher Wirkung. Daß dem T. 4 nicht die D der Grundtonart, sondern übersättigend gleich der Septnonenakkord folgt, ist ein weiteres Zeichen von Reizhäufung, deren Höhepunkt in T. 6 wieder mit dem D^{9}_{7} erreicht wird. Der klangliche Gipfel (Sp $^{0}S^{6}_{5}$>D^{6}_{4}) normalerweise mit stärkster dynamischer Entfaltung gepaart, wird, äußerst raffiniert, über *p* ins *pp* zurückgenommen und erhält dadurch eine Reizsteigerung, deren Echowiederholung die Tränen erzwingt. Melodische Penetranz, harmonische Übersättigung und dynamische Reizhäufung auf kleinstem Raum (man beachte auch die synkopischen Akzente in T. 2, 3, 6, 8, die Sforzati in T. 3 und 6), lassen ein Übermaß erkennen, das Umfang und Charakter der Komposition nicht adäquat ist. Die Kumulierung ist nicht zuletzt aus dem überfrachteten, bis achtstimmigen Klaviersatz, den Vorschlägen in T. 4 und 5, dem orchestralen Gestus in T. 6 und der Harfentönung (vor allem T. 4ff.), aber auch der so schwerfällig wirkenden, trivialen Baßsequenz in T. 4/5 abzulesen.

Die Quintessenz dieses Poèmes steckt jedoch in der Terzumkreisungsformel  (T. 1f.). Das Gleiten von der vierten zur dritten Stufe wiederholt sich unmittelbar, einmal als D^{7}-Lösung, dann als T^{43}-Vorhalt. Hörlust wird gesteigert durch die Leittoneinstellung e′–f′, die ja schon einen Takt zuvor den Anfang machte. Das „Liquide" [6]) der Melodik wird lasziv, so daß das gar nicht leicht zu singende verminderte Intervall e′ges′ sogleich von jedermann nachvollzogen werden kann. „Entkitscht" man die Melodie, dann kommt ein Modell „klassischen" Gesangs heraus:

2. Repetitions- und Sequenzierungszwang

„Die Impotenz des Autors hilft sich durch Kumulation und Repetition" [7]). Nicht nur der Leser, auch der Hörer von Kitsch oder kitschnaher Musik wünscht Effekthäufung. Sind es im Roman immer neue „Gefühlsstützen" der Adjektiva und Attribute, so im Salonstück (und bis hinein in die unterhaltende Sinfonik des ausgehenden 19. Jahrhunderts) die Repetitionsketten und Sequenzen. Der Reizwechsel geschieht hier durch Harmonie- und Instrumentationsveränderung. In Edvard Griegs „Hochzeitstag auf Troldhaugen", op. 65, Nr. 6, ist schon der folkloristische Marsch recht wiederholungsfreudig. Das Trio (Zwiegesang in Religioso-Stimmung) wird in seinen fünfzig Takten ausschließlich von einer meist als Quartfall dargestellten Formel bestritten. Sie kommt mit der kanonischen Antwort der linken Hand insgesamt vierundvierzigmal hintereinander! Ohne Zweifel sind künstlerische Mittel mit Geschick eingesetzt, z. B. die Mediantik. Der dem kritischen Hörer peinliche Repetitionszwang wird nur an den Kadenzen vorübergehend abgebremst. Die „Wirkung des Augenblicks" ist allein wichtig, das primitive Mittel ist Zweck geworden. Der Hörer wird nicht gefordert, sondern eingelullt.



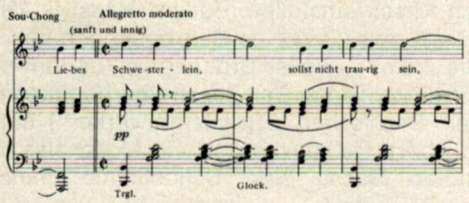
Edvard Grieg, „Hochzeitstag auf Troldhaugen", Beginn des Trios

3. Verwischung der Gattungsgrenzen

Die Freude an orchestraler Tönung des Klaviersatzes seit der Wiener Klassik führte im Zeitalter Liszts zu bekannten Übersteigerungen. Der Pianist durfte sich gelegentlich als Orchester-, ja als Opernchef fühlen und aufführen. Das spürt man bei einem Vergleich des sanft harfenden Liedes ohne Worte (Frühlingslied) op. 62, Nr. 2 von Felix Mendelssohn Bartholdy mit dem „Frühlingsrauschen" op. 32, Nr. 3 von Christian Sinding. Dort holdes Bescheiden auf den häuslichen Klavierklang, hier Ausbruch aus dem Salon in die Welt der Walküren. Der „Klaviertiger" zaubert gepanzertes Blech aus den Saiten und täuscht damit über die eigentlich nur eine Viertonformel (einen Gassenpfiff!) umfassende „Substanz" hinweg.

Um nicht immer beim Klavierstück des 19. Jahrhunderts, einer der Hauptdomänen der Anfälligkeit für Kitsch, zu bleiben, sei Gattungsvermischung und Grenzverwischung am Beispiel der Operette gezeigt. Ernst Bloch hat 1928 das Mißverständnis der Operette, die sich opernhaft aufspielt, gegeißelt und als „Schutzpark des falschen Pathos, der Herzigkeit, Sentimentalität und ausgelassenen Margarine" gebrandmarkt [8]). Lehár ging in Verkennung seiner Möglichkeiten „immer wieder ein Stück weiter auf dem

Lügenweg". Der Goethe-Verkitschung „Friederike", die Bloch aufs Korn nahm, folgte „Das Land des Lächelns" (1929). Der Verzicht aufs banale Happy-End wurde als ein Zeichen „künstlerischer Wiedergeburt" Lehárs um 1925 gedeutet und dem Komponisten als ein Versuch gutgeschrieben, „die herabgekommene Gattung Operette aufzuwerten" [9]). In Wahrheit wurde Opernhaftes eingeschmuggelt, und so entstand „ein Äußerstes an aufgeblasenem Schwachsinn" [10]). Puccini ist mit „Madame Butterfly" und „Turandot" das Vorbild für Lehárs Exotismen, die Vorliebe für übermäßige Dreiklänge, Mixturen, Quartparallelen, pentatonische Gänge. Wenn der Italiener auch „halbwegs" der leichten Musik zugerechnet werden könnte [11]), so ist doch seine dramatische Kunst unbezweifelbar, wie etwa die große Illusionsszene der Butterfly (Anfang des II. Aktes) trotz aller Potpourri-Schwächen der Themen- und Motivreihung beweist. Das III. Finale in Lehárs „Romantischer Operette" signalisiert das Ende einer Gattung, die einst opera buffa und Vaudeville fortsetzte, bei Offenbach „doppelbödig", d. h. irreal und zeitkritisch in einem war und mit Johann Strauß ihren musikalischen Gipfel erreichte. Aber diese Musik wurde schon vergeudet an dumm-triviale Sujets und Libretti. Die „populärste Form der sentimentalen Idealisierung" nicht nur der Vergangenheit [12]), sondern der gesamten Skala des von ihr gespiegelten Lebens, ging zugrunde, als die Gattungsgrenzen mit unlauteren Mitteln verwischt wurden. Sou-Chongs Tragik entlarvt sich nach zwei Takten als „operettenhaft" und mündet in billiger Tröstung. Der Schluß: „Immer nur lächeln und immer vergnügt . . . lächeln trotz Weh und tausend Schmerzen" – ist nicht umsonst zum schnell verfügbaren Slogan geworden!



Aus: „Land des Lächelns" von Franz Lehár

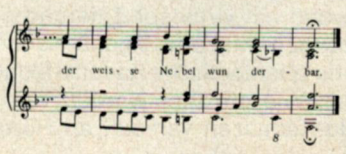
Verwischung der Gattungsgrenzen tritt als Kitschkriterium in jeder nur denkbaren Form auf: im Salonstück als Abklatsch virtuoser Kunst, im Unterhaltungsstück als dummdreiste Anleihe am Sinfonischen oder am Opernstil usf.

4. Historischer Kitsch

So wie der literarische Kitsch nicht nur das Märchen säkularisierte, indem er es in der Gegenwart spielen ließ, der malerische Kitsch mit der Verniedlichung der Historie (und nicht nur des Mönchsgenres!) [13]) Stimmung und Geschäft machte, so fand der musikalische Kitsch in der Musikgeschichte bis auf unsere Tage ein unerschöpfliches Reich für à la (mode de)-Kompositionen. Damit sind nicht die künstlerisch geprägten Stilkopien, die gekonnten Stücke „im alten Stil" gemeint. Dem Als-ob der Gattungsvermischung tritt das Gleich-wie des historischen Kitsches an die Seite. Sein Mangel besteht darin, daß das „Gleich" nicht stimmt, sondern Imitation sich als Identität ausgibt. Dabei ist etwa an jenen letzten Aufguß des cäcilianischen Palestrina-Stils gedacht, der den Messen der Max Filke oder Vincenz Goller ihr Geschmäcklein gibt. Jahrhundertelang gültige Modelle sind – nicht als Ganzes, denn dafür hätte die kompositorische Kraft der Imitatoren nicht ausgereicht – mit spätromantischer Chromatik aufgeputzt, zum Klischee, zu verstaubten Versatzstücken degradiert. An den emotional dominanten Stellen des Messetextes siedelt sich der historisierende Klangschimmel an, aber auch dort, wo man traditionsgemäß fugiert, d. h. sich für ein paar Takte kontrapunktisch gebärdet.

Es war ein Grunddilemma der musikalischen Jugendbewegung, daß sie sich – in der Erbschaft der Romantik – nur am Uralten orientierte. Die befruchtenden Ansätze ihrer Wiederbelebungsgedanken müssen bejaht werden. Aber der Todeskeim, der im historisierenden Als-ob und Gleichwie nistete, kann nicht deutlich genug diagnostiziert werden. Hans Breuer (Vorwort des „Zupfgeigenhansl", 1908) wandte sich gegen „triefende Sentimentalität" und „verschwommene Gefühle" und merkte nicht, daß sich in dem Glauben an das Raunen der Freya „aus dem Blättergewebe der Haselin" und an das immer noch tönende Klagelied Tannhäusers „aus Vrenelis Berg" eine neue Sentimentalität und Verschwommenheit ankündigte. Man bekämpfte den alten Männerchor-Kitsch und beförderte eine Zupfgeigen-Gefühligkeit, die aus der Geschichte ihre „Reinheit" abzuleiten suchte und doch die Gefahren zu neuem Kitsch in sich trug. Der „Satz", Abklatsch der deutschen Cantus-firmus-Technik des 16. Jahrhunderts, wurde zum Kunstheilmittel der historischen Jünger dieser Epoche. Nichts gegen gekonnte Stilkopie! Aber was ist da seit 1910 und bis in unsere Gegenwart in Liederbüchern und -ausgaben, auf Schallplatten, in den Bandarchiven der Rundfunkanstalten aufgehäuft worden an Satzkitsch! All das Pseudomadrigalistische, Pseudomotettische, die trübe Sauce der den c. f. umspielenden Instrumental-„Stimmen" (Breuer meinte zum Zupfgeigensatz „c'est la sauce, qui fait le poisson"!) ist längst zum Ärgernis geworden. Das Volkslied wird gezwungen, in lästigen Verpackungen historistischer Sätze zu vegetieren.

Folgendes Beispiel aus einem Lautensatz von Paul Kickstat soll einen Grundzug historisierender und verkitschender Volksliedbearbeitung andeuten [14]). Zum schlichten Originalsatz von J. A. P. Schulzens Mondlied steht besonders der Schluß der Bearbeitung in krassem Gegensatz. Er tut so, „als ob" Linearität und Stimmigkeit am Werk seien. Die Einführung des DD^9, die Augmentation der Schlußtakte (Halbe statt Viertel) sind Kitschelemente.

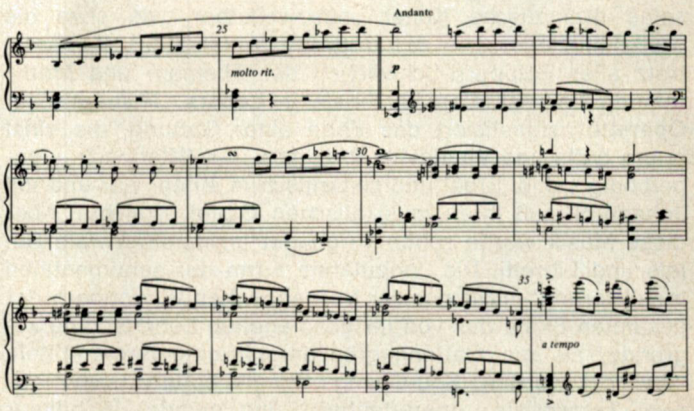


5. Kitschinklination der Attraktionsstellen. Kadenzkitsch

Am letzten Beispiel wurde bereits klar, daß Kitsch besondere Stellen bevorzugt. Wie im biologischen Bereich die vorgeschädigte Zelle dem Befall durch Parasiten geringeren Widerstand entgegensetzt als die intakte, so sind in künstlerischen Formen die Abnutzungsstellen, Formeln und Klauseln potentielle Orte der Kitschproliferation. Jeder kritische Hörer kennt das Peinliche abgetragener Schlußwendungen in der liturgischen Improvisation von Organisten, den schalen Übersättigungseffekt von Männerchor-, Posaunenchorschlüssen in Sätzen feierlichen oder gefühlvollen Charakters. Wo Musik „zu Ende" geht, sind von alters her Betonung, Stauung, Vorhalt und Befestigung („Fermate") eingesetzt worden. Wo das Sein aufhört, kann aber das Scheinverlangen sprossen. Die Kitschüberflutung unserer Friedhöfe und der musikalische Kadenzkitsch stammen aus der gleichen Empfindungswelt. Jede musikalische Schlußbildung kann in der Interpretation verkitscht werden, wenn Dynamik und Agogik hypertrophisch werden, ohne daß auch nur ein Ton am Text verändert wird. Das ist aus ungezählten Klassikereditionen ersichtlich.

Wie zwanghaft solche Gewohnheiten sein können, zeigt ihr Nachwirken noch in total antitraditionalistischer Interpretation. Anton Weberns Klangfarbeninstrumentation des sechsstimmigen Ricercares aus Bachs „Musikalischem Opfer" dient der Bloßlegung des motivischen Zusammenhangs, des in der „abstrakten Darstellung durch Bach" schlummernden eigentlichen Charakters [15]). (Man könnte Weberns Bearbeitung als Verwandlung einer Silberstiftzeichnung in ein farbenglühendes Glasfenster verstehen und sollte vor allem einmal die Rhythmusveränderung studieren, die sich dabei ereignet.) An entscheidender Stelle bricht die romantische Bach-Auffassung Weberns durch: Es ist der kadenzielle Abschluß der Modulation von der T zur Tp (Es) in den Takten 75–78. Webern, orthodoxem Gleichschritt der Puristen abhold, faßt das ganze Werk in freier Bewegung auf. Im Raum der ersten Durchführung bis zur bezeichneten Stelle vermerkt er siebenmal „poco rubato" und schreibt insgesamt neun Verlangsamungen vor. Dazu tritt hier dynamische Abschwächung bis zum *pp*. Als Reizhäufung kommt nun noch romantische Klangfarbensteigerung über der (nach der Wiener Klassik verschlissenen) Diskantformel D^7–T^{43} hinzu: die Solovioline oktaviert (höchste diastematische Erhebung) den von der Klarinette gespielten Vorhalt. Assoziationen sind unausbleiblich. – Weberns Gesamtwerk steht wohl in weitester Ferne zu dem, was hier untersucht wird. Es sollte nur an einem exemplarischen Fall gezeigt werden, daß an Attraktionsstellen die Inklination zu Hypertrophischem lauert und selbst den befällt, der das Gegenteil will.

Kadenzkitsch, nun im wahren Sinne des Wortes, tobt sich in den Kadenzen zu klassischen Konzertsätzen noch in unseren Tagen aus. Auf dem $\frac{6}{4}$-Vorhalt setzt nach der Orchesterfermate der Solist ein, um (selten) mit spontaner Improvisation oder gelerntem Quasi-Improvvisando einen letzten Aufschwung mit virtuoser Zitierung des am liebsten Gehörten zu machen. Mozarts eigene Kadenzen mit ihrem Maß, Beethovens phantastische Kadenz-Monologe sind Vorbilder geblieben. Wie oft aber werden von geschwätzigen Solisten Pseudo-Kadenzen verkauft an Hörer, die nur deshalb gekommen zu sein scheinen, den Kitsch dieser „Soli" zu hören, der brutal Charakter und Dimension des Satzes zerstört! Dabei wird immer unterschieden werden müssen zwischen interessanter und gekonnter Verfremdung (Busoni) und kadenzieller Mißbildung, wie sie etwa der Feder des sonst so verdienten Klavierpädagogen Rudolf Maria Breithaupt entfloß. In dessen Kadenz zum dritten Satz von Mozarts Klavierkonzert in d-Moll KV 466 wird sogar noch einmal das Thema der „Romance" eingeschmuggelt und in wahrhaft kitschiger Weise „zermoduliert".



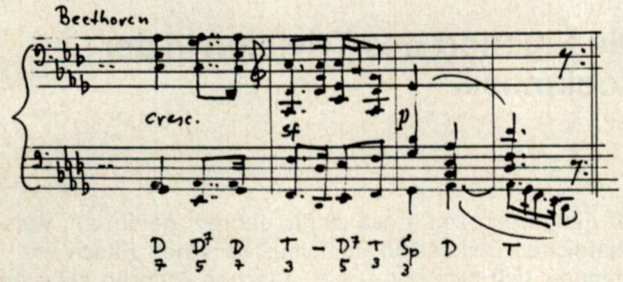
6. Bearbeitungskitsch. „Verkitschung"

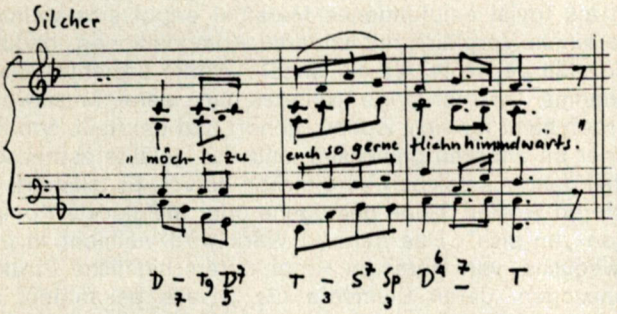
Wenn ein hochwertiger Urtext inadäquat bearbeitet wird, kann sich Kitsch einstellen. Eduard Hanslick kritisierte mit Recht Griegs zweiklavierige Bearbeitungen von Mozart-Sonaten, die „keines zweiten Stockwerks" bedürfen [16]). Ebenso tadelte er die zu seiner Zeit schon überhandnehmende „Bearbeiterei" Bach'scher Instrumentalwerke [17]) unter Hinweis auf Raff, Abert, Hellmesberger und Moscheles, der zu Klavierpräludien Bachs eine Cellostimme „hinzudichtete".

Hanslick schränkt ein, daß es darauf ankomme, wer so etwas mache. Mit anderen Worten: Bearbeitungskitsch entsteht, wenn ein künstlerischer Text mit geringerwertigen Mitteln ausgebeutet oder gar verniedlicht und popularisiert wird. Das trifft für den Tango nach Chopins Etude op. 10/3 wie für Play-Bach (und mag er selbst in Fachkreisen für noch so schick gelten!) ebenso zu wie für den „Song of Joy" nach Beethoven. Die Unterlegung schlechter Texte unter instrumentale Musik ist Verkitschung, ob es sich nun um galante Modetänze (Sperontes), Beethoven'sche Sonatensätze (Silcher) oder Schubert'sche Instrumentalmusik (Berté) handelt.

„Was Kunst war, kann Kitsch werden". Adorno [18]) hielt diese „Verfallsgeschichte" für „eine der Berichtigung von Kunst", ihren wahren Fortschritt. Wenn Wahrheit der Gehalt von Kunst ist [19]), dann kann sie verblassen, veralten, nicht aber Unwahrheit werden. Kitsch hat aber als „eines seiner hartnäckigen Charakteristika die Funktion" [20]), d. i. Unterstellung, Als-ob. Durch Verkitschung wird echte Kunst, die

an ihrem Ort, in ihrem Kontext unverletzlich ist, vorübergehend und in der neuen, minderen Umgebung degradiert. Beethovens Andante con moto aus op. 57 bleibt in der „Tragödie" der Ecksätze „konjunktivistisch", Aussage einer Vorstellung [21]), wird aber in Silchers Bearbeitung „zum sanften Ruhekissen in Männerchorkonzerten", d. h. zum Kitsch. Das liegt nicht nur am Herausreißen und schlechten Textieren, sondern an satztechnischer Primitivierung.





Das Fernsehen brachte ungeahnte Möglichkeiten der Verkitschung von Musik. Der multimediale Kitsch steigert assoziatives Hören, überbietet hermeneutische Deutung und prostituiert die künstlerische Gestalt zugleich. Beispiel: Befrackte Musiker spielen ein Notturno von Haydn. Der blaue Raum öffnet sich, und es erscheint ein barocker Schloßpark mit Architektur und Bassin, darin ein steinerner Faun mit Syrinx just zum Einsatz der Oboe angestrahlt wird. Wasserkatarakte schnellen synchron zu Sechzehntelläufen. Das Glitzern des Bassins verschmilzt mit Oberstimmenhelle. Schließlich erscheint das Porträt des Komponisten im flimmernden Wellenspiel. Musikbildkitsch – im Schulfernsehen!

Die Massenmedien Film, Funk und Fernsehen gehen auch mit dem musikalischen Kitsch selbst als einer gängigen Ware rührig um. Da müßte man neben dem historistischen, der von Haus aus Bearbeitung ist, den ständig neu produzierten naturalistischen Kitsch nennen und untersuchen. Klangklischees zu nahen und fernen Landschaften, oft in raffinierteste Orchesterfarben getaucht, sind damit ebenso gemeint wie jede Art von zurechtfrisierter Folklore. Der Welterfolg sogenannter „Egerländer Musik", die seichte Heimattümelei, ordinäre Bierzeltstimmung mit quasi-tschechischem Rhythmus pfeffert, ist nur ein Beispiel für ein Massenbedürfnis, das da befriedigt wird. – Auch technoider Kitsch [22]) ist in der Musik nachweisbar. Das betrifft nicht nur gewisse Als-ob-Erzeugnisse der Elektronik. Im Technizismus so mancher Musikfestnummer, im Blendwerk so mancher Reißbrettnotation lauert der Kitsch, wenn nicht sichere Ästhetik, Witz und Kritik rangsichernd wirken. Der „irrationale Kitsch" ist nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Musik im Vordringen. Man nehme ein wenig Meditation, den Spruch eines fernöstlichen Weisen, ein paar Gongs und Vibraphon . . .

Kitschforschung sollte – wenn möglich – klären, ob die Romantik alleine für einen Phänomenkomplex verantwortlich gemacht werden kann, der vielleicht zeitlos, aber in seinen früheren Erscheinungsformen nicht mehr erkennbar ist. Die „Mumifizierung" der Geschichte verbirgt, was einst vergleichsweise kitschig empfunden wurde. Schließlich sollte einmal untersucht werden, wie grundverschieden die menschlichen Rassen, Nationen und Stämme auf musikalischen Kitsch reagieren, bzw. welche Konstanten bei aller Verschiedenheit dennoch auftreten. „Es ist des Lernens kein Ende."

Anmerkungen

[1]) Helga de la Motte-Haber: „Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen", in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, hrsg. v. Helga de la Motte-Haber, Frankfurt/Main 1972, S. 182.
[2]) a. a. O., S. 181 ff.
[3]) a. a. O., S. 131 ff.
[4]) Den Verfasser bestimmte bei der Auswahl vor allem Walther Killy: „Deutscher Kitsch". Ein Versuch mit Beispielen, Göttingen 1962, darin: „Versuch über den literarischen Kitsch", S. 9 ff.
[5]) C. Dahlhaus: „Über die ‚mittlere Musik' des 19. Jahrhunderts", in: „Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst . . .", S. 131 ff.
[6]) W. Killy, a. a. O., S. 12.
[7]) W. Killy, a. a. O., S. 11.
[8]) Ernst Bloch: „Lehár–Mozart" in: Ernst Bloch: „Zur Philosophie der Musik", Frankfurt/Main 1974, S. 192 ff.
[9]) Edmund Nick: Art. „Lehár", MGG 8, 1960, Sp. 489.
[10]) Theodor W. Adorno: „Einleitung in die Musiksoziologie". Zwölf theoretische Vorlesungen, rowohlts deutsche enzyklopädie, Frankfurt/Main 1968, S. 32.
[11]) a. a. O., S. 32.
[12]) Arnold Hauser: „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", München 1953, S. 857.
[13]) Wolfgang Brückner: „Trivialisierungsprozesse in der bildenden Kunst zu Ende des 19. Jahrhunderts", dargestellt an der „Gartenlaube", in: „Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst . . .", S. 239.
[14]) „Alte und neue Lieder mit Bildern und Weisen", Originalausgabe Insel-Verlag, Leipzig 1915; insel taschenbuch 59, 1974, S. 68.

[15]) Anton Weberns Brief an Hermann Scherchen vom 1. 1. 1938, in: die Reihe, Information über serielle Musik, hrsg. v. Herbert Eimert unter Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen, 2, Anton Webern, Wien II/1955, S. 25.

[16]) Eduard Hanslick: „Aus dem Tagebuch eines Musikers". Der „Modernen Oper" VI. Theil. Kritiken und Schilderungen, Berlin 1892, S. 354.

[17]) ders., „Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885." Kritiken von E. Hanslick, Berlin [3]1896, S. 217 f.

[18]) Theodor W. Adorno: „Gesammelte Schriften" 7. Aesthetische Theorie, Frankfurt/Main 1970, S. 467.

[19]) a. a. O., S. 419.

[20]) a. a. O., S. 355.

[21]) Vgl. Jürgen Uhde: „Beethovens Klaviermusik" III, Stuttgart 1974, S. 191.

[22]) Hans Sedlmayer: „Der Tod des Lichtes". Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst, Salzburg 1964, S. 189.

Tibor Kneif

Die Eigenart des Trivialen in der Rockmusik

Der jüngeren, seit etwa zehn Jahren geführten wissenschaftlichen Diskussion über musikalischen Kitsch und Trivialmusik läßt sich der – bei manchen Autoren stillschweigend akzeptierte – Verfahrensgrundsatz entnehmen, daß es triviale Kompositionsmerkmale als solche nicht gibt. Ein als trivial empfundenes Merkmal ergibt sich vielmehr aus einem Vergleich mit anderen Kompositionen, dadurch also, daß der Hörer es auf andere Werke bezieht [1]). Diese Annahme leuchtet ohne weiteres ein, denn Musikwerke werden nicht für sich, isoliert, gehört und beurteilt, sondern immer an anderen gemessen, und das gefällte ästhetische Urteil geht aus solchen Vergleichen hervor. Es existiert, mit anderen Worten, keine gelungene oder mißglückte Komposition „an sich". Das gehörte Werk wird vielmehr in eine bewegliche, von Hörer zu Hörer unterschiedliche Struktur einbezogen, deren Elemente die jeweils bekannten, mit dem gehörten Werk zeitlich, gattungsmäßig oder sonstwie vergleichbaren Kompositionen sind. Nicht nur durch die Bekanntschaft mit einem neuen Musikstück verschiebt sich diese Struktur; auch durch die unausgesetzte Umwertung schon bekannter Kompositionen – so vor allem infolge neuer Interpretation – ändert sich die Konstellation von Werken im Hörbewußtsein. Die ästhetische Urteilsbildung befindet sich, als eine Folge von solchem imaginären Mobile, in einem grundsätzlich offenen, nie abgeschlossenen Prozeß.

Auf einem Vergleich beruht auch die Gegenüberstellung von „höherer" und „niederer" Kunstmusik, und diese Sphäreneinteilung mag hier operational hingenommen werden; denn daß der Unterscheidung zwei relativ getrennte musikalische Bereiche zugrunde liegen, wird auch derjenige bejahen, der ihre inhaltliche Wertung („hoch" bzw. „niedrig") ablehnt. Das Urteil, ein Werk sei trivial, besagt im Bereich höherer Kunstmusik stets, daß es zur tieferen Sphäre hin abgleitet, etwa weil der Formverlauf klischeehaft wird oder weil der Komponist den Wirkungen erliegt, die in der niederen Region von falschem Pathos, von Süßlichkeit usw. hervorgerufen werden. Da es über der höheren Kunstmusik ihrem eigenen Begriff zufolge nichts Höheres mehr gibt, läßt sich ein kompositorisches Abgleiten „nach oben" gar nicht erst denken. Wagt der Komponist es, die eigene Sphäre nach oben hin zu erweitern, so kann sein Werk

ein Fehlgriff sein und zum Beispiel „konstruiert", „blutleer", „unverständlich" und dergleichen genannt werden – trivial wird es durch solchen „Übergriff" nicht.

Dies herauszustellen erscheint wichtig, da sich von hier aus eine Eigentümlichkeit des Urteils „trivial" im Bereich der Rockmusik ergibt. Zunächst hat man im Hinblick auf dieses Idiom von der These auszugehen, daß Rockmusik – entgegen der konträren Behauptung – nicht als solche schon trivial ist. Zwar läßt sich nicht bestreiten, daß in der Rockmusik ausgiebig Stilelemente vergangener Epochen verwendet werden, so auf dem Gebiet der Melodik und der Harmonik, wo die meisten Rockmusiker kaum über den technischen Stand Schuberts hinausgehen. Aber die Verwendung nicht mehr gebräuchlicher Verfahrensmodelle allein rechtfertigt kaum die Einstufung eines Werkes in die Trivialsphäre – niemand würde gewisse Kompositionen des Schönberg-Kreises schon deshalb trivial nennen, weil sie auf die ältere Sonatenhauptsatz- und Variationsform zurückgreifen. Es scheint daher, daß das Urteil, ein musikalisches Werk sei trivial, sich eher in einer Dimension bildet, die man die synchronische Achse des oben genannten Vergleichens (im Unterschied zur diachronischen Achse) nennen könnte, d. h. der Vergleich findet hauptsächlich unter gleichzeitigen Kompositionen statt. Die Verwendung veralteter Techniken kann ein Symptom für Trivialität sein, doch bildet sie allein keine ausreichende Bedingung dafür, daß ein Werk trivial genannt wird.

Auch in der Rockmusik nicht. Solange diese ein homogenes Idiom war, bot sie zu diesem Urteil gar keinen Anlaß. Einem Rock'n'Roll-Stück von Chuck Berry erschiene ein solches Urteil kraß unangemessen, erstens weil diese Musik zunächst funktionale Musik (= Tanzmusik) sein will und keinen künstlerischen Ehrgeiz besitzt, und zweitens weil ihre Stilelemente – Blues-Schema, blue notes, orgiastischer Rhythmus usw. – ganz außerhalb der europäischen Tradition stehen und somit kaum Vergleiche ermöglichen. Solange sich die Rockmusik in diesem Niemandsland befand („Niemandsland" für den europäischen Bildungshörer), war sie gegen den Verdacht gefeit, trivial zu sein. „Trivial" ist nämlich ein Vorwurf, der einem künstlerischen Anspruch gilt, indem er diesen bezweifelt. Ein solcher Anspruch läßt sich in der älteren Rockmusik, etwa bis zum Auftreten der Beatles, nicht nachweisen. Indes wird er seit der Mitte der sechziger Jahre von immer mehr Bands erhoben. Nicht nur enthält schon „Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" (1967) eine Folge von regelrecht durchgearbeiteten „Werken" mit Kunstcharakter: die ganze Schallplatte präsentiert sich nach sozialkritischem Thema, Surrealistik und Tonartendisposition als ein zyklisches Werk, als „concept album". Ehrgeizige Rockgruppen versuchen sich seit einem Jahrzehnt immer wieder mit zyklischer Gestaltung, und bei den besseren Bands setzt sich auch im Detail die Tendenz durch, ausgearbeitete Stücke zu schaffen, in denen alles nach künstlerischer Absicht organisiert ist. Musikalische Anspielungen, symbolistische Texte, Differenzierung der Form und die Anwendung verwickelter technischer Verfahren erschweren den Zugang ungeübter Jugendlicher zum Rockidiom immer mehr. Es gibt heute so etwas wie Avantgarde-Rock, dessen Experimentierfreudigkeit mit dem damit verbundenen Risiko, von nur wenigen gehört zu werden, den Experimenten neuer Musik kaum nachsteht.

Die Paradoxie in der jüngsten Geschichte der Rockmusik besteht darin, daß diese in dem Maße für Trivialisierung anfällig wird, in dem sie sich der höheren Kunstmusik nähert. Je mannigfaltiger ihre Formen, je reichhaltiger ihre Harmonien, je unkonventioneller ihre melodischen Zeilen – desto gefährlicher die Nähe zum trivialen Bereich. Der Grund hierfür liegt in ihrer Annäherung an die höhere Kunstmusik selbst, denn solche freiwillige Annäherung fordert den Vergleich zwischen ambitioniertem Rock und dem Stand höherer Kunstmusik, an dem er sich orientiert, geradezu heraus – einstweilen häufig, ja zumeist zum Nachteil des Rockstückes. Trivialisierung entsteht dabei nicht durch ein Abgleiten ins Niedere, sondern umgekehrt durch ein „Hinaufrutschen" in den Bereich höherer Kunstmusik. Anders formuliert: während im höheren Kunstbereich Trivialität immer mit Niveauverlust einhergeht, wird sie in der Rockmusik gerade dadurch heraufbeschworen, daß künstlerische Intentionen erhoben werden, Intentionen, welche die Rockmusik ehemals nicht besaß.

Um dieses Erklärungsmodell zu veranschaulichen, seien abschließend einige Beispiele genannt, wobei es möglich, ja wahrscheinlich ist, daß die Beurteilung des einen oder des anderen Sachverhaltes keine allgemeine Zustimmung finden wird. Das Gesagte läßt sich bei einigen britischen Rockmusikern schon biographisch belegen. Der Hinweis auf sie ist dabei nicht zufällig. In England werden die Bereiche Rock und Kunstmusik nicht so unversöhnlich voneinander getrennt wie auf dem Kontinent. Die Durchlässigkeit zwischen beiden Sphären zeigt sich schon daran, daß einige Rockmusiker ursprünglich höhere Kunstmusik trieben; Keith Emerson etwa hat die Karriere eines Konzertpianisten zugunsten der Rockmusik aufgegeben. Andere wählten den Musikerberuf, statt die akademische Laufbahn; Mike Ratledge etwa – von Soft Machine – hat ein abgeschlossenes Philosophie- und Psychologiestudium in Oxford hinter sich. Noch vor nicht langer Zeit konnte man in der Royal Albert Hall an einem Abend Schönberg und Bartók, am folgenden Abend eine Rockgruppe hören. Die kulturelle Durchlässigkeit ermöglicht es Emerson, die Orgel einer Kathedrale für Rockzwecke zu benutzen; andere Arrivierte lassen sich vom London Symphony Orchestra begleiten, so John McLaughlin („Apocalypse", 1974). Für die unprätentiös wohlwollende Einschätzung der Rockmusik auch sonst im Ausland spricht etwa der Umstand, daß die Musik zu Michelangelo Antonionis Film „Zabriskie Point" von Pink Floyd, Grateful Dead und anderen Rockgruppen stammt.

Als kitschverdächtige Stellen wären etwa folgende zu benennen und eventuell im Unterricht analytisch zu besprechen: die genannte Schallplatte von McLaughlin und „Blow By Blow" (1975) von Jeff Beck jedesmal dort, wo Streicherklang vorherrscht (beide bezeichnenderweise vom ehemaligen Beatles-Producer George Martin betreut); die Bartók-Adaption „Barbarian" von EL&P; Episoden wie „Christmas" aus der Rock-Oper „Tommy", und zwar in der späteren Orchesterfassung (mit The Who); von Tangerine Dream die 1971 herausgebrachte Platte „Alpha Centauri" mit der geschäftstüchtig-banalen Widmung „This album is dedicated to all people who feel obliged to space"; das Stück „All Tomorrow's Parties" von Nico mit The Velvet Underground (1967) und fast ausnahmslos alles von Paul McCartney und seiner Gruppe Wings.

Man kann ohne Risiko die Prognose stellen, daß die Rockmusik die von ihr eingeschlagene Annäherung an die höhere Kunstmusik in den folgenden Jahren mit steigender Intensität betreiben wird. Das ist gut so, denn allein in der weiteren Annäherung liegt die Chance dafür, daß die lauernde Gefahr der Trivialisierung gebannt wird. Dies mag wie ein weiteres Paradox erscheinen, das bei näherem Zusehen jedoch keines ist. Was Musiker wie Emerson bis jetzt eingeholt haben, ist zwar höhere Kunstmusik, aber die des 19. und 18. Jahrhunderts, ganz selten der Gegenwart. Zum Beispiel hat The Nice mit der Schallplatte „Five Bridges" (1970) nicht nur in der Adaption von Tschaikowsky und Sibelius, sondern auch in den eigenen Kompositionen kaum mehr als das ausgehende 19. Jahrhundert erreicht. Das Triviale macht hierbei nicht der Umstand aus, daß der Rockmusiker sich an der Vergangenheit ausrichtet (immerhin orientiert er sich, wie EL&P oder Jethro Tull, auch an der Musik Bachs), vielmehr die naiv bildungsbeflissene Art, sich geschichtlich gewordene Musik anzueignen. Je mehr, so scheint es, die Nähe der gegenwärtigen Kunstmusik erlangt wird (und Free Jazz gehört selbstverständlich zu ihr), um so geringer wird das Risiko der Trivialisierung werden: Das ästhetische Unheil des begonnenen Prozesses kann somit nur durch Beschleunigung und Radikalisierung dieses Prozesses selbst gebannt werden. Gruppen wie Soft Machine, Nucleus, Gentle Giant, Henry Cow u. a. haben mittlerweile Free Jazz, Strawinsky und gelegentlich sogar postserielle Klangkompositionen eingeholt, ohne dabei das Rockidiom zu verleugnen. Andere Gruppen, besonders in der BRD, wie Agitation Free, Karthago, Tangerine Dream und Kraftwerk finden Anschluß an die elektronische Musik und geben ihr neue Impulse. Daß selbst in diesem technisch fortgeschrittenen Bereich der Elektronik sich Triviales findet, wurde bereits angedeutet und verwundert umso weniger, als durch abgeschmackte Vorstellungen auch die Avantgarde zuweilen ins Pathetische und Pseudoreligiöse abgleitet (Sterne, kosmischer Flug, Reise in die Zukunft, Atem des Weltalls, Klang der ganzen Menschheit, Weltmusik usw.). Kitsch läßt sich auch mit elektronischen Klängen herstellen.

Anmerkungen

[1]) Vgl. dazu T. Kneif: „Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches", in: Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literatur und Geistesgeschichte 37 (1963); C. Dahlhaus (Hrsg.): „Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts", Regensburg 1967. Auf eine Unterscheidung von Trivialmusik und musikalischem Kitsch wird hier verzichtet. Der Beitrag will auf einen entgegengesetzten Sachverhalt in höherer Musik und Rock hinweisen, statt Begriffe klären oder Einzelanalysen leisten; der Leser möge ihn daher nicht als ein umsichtig ausformuliertes Resultat, sondern als einen Diskussionsgegenstand ansehen.

Wolfgang Sandner

Ragtime. Zur Geschichte einer nationalen amerikanischen Musik

1. Zur Aktualität des Genres

In seinem auch heute noch als Standardwerk des Ragtime anzusehenden, 1950 publizierten Buch „They All Played Ragtime" hat Rudi Blesh in einer originellen Metapher Amerikas erste eigenständige Musik als gesunden, extrovertierten, kraftvoll-pausbäckigen und barfüßigen Lausejungen à la Tom Sawyer gezeichnet: Ragtime, so natürlich amerikanisch wie Apfelkuchen und Baseball. Die Metapher taugt zur Karikatur und trägt damit zumindest Rudimente jenes Stigmas einer Unterhaltungskunst, das dem Ragtime nicht zuletzt aufgrund seiner Sozialgeschichte seit dem Erscheinen im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts anhaftete und das gerade Rudi Blesh mit seiner Untersuchung im Bereich amerikanischer „Subkultur" beseitigen wollte.

Über die soziale Herkunft des Ragtime hat sich Eubie Blake – einer der wenigen noch lebenden frühen Ragtimepianisten (1883 geboren) – in seinem Vorwort zu Peter Gammonds Buch über Scott Joplin eindeutig geäußert: „My mother was very religious and hated ragtime like all the high-class negroes . . . The purists said it was not art because it came from backroom bars . . . I played it in houses of ill-repute when I was fifteen . . . When I played it at home my mother would yell, ‚Take that ragtime out of my house. As long as I here, you don't play ragtime in this house!' She knew where it came from. She'd play things like Jesus Knows All About My Struggles – and that wasn't ragtime" [1]).

Rudi Bleshs Tom Sawyer-Bild, vor allem der Kontext, in den es als ein Symbol für „Americanism" gestellt wurde, besticht: es läßt eine Parallele zur künstlerischen Bewegung der amerikanischen Pop Art der fünfziger und sechziger Jahre unseres Jahrhunderts zu, zum „American Dream", optimistisch, großzügig und naiv; anti-intellektuell wie die Pop Art, in der das „Prinzip Amerika" seine Selbstrealisierung erlebt; eine bewußte, fast möchte man sagen, trotzige Aufwertung jenes Teils amerikanischer Wirklichkeit, von dem – wie es Allan Kaprow formulierte – die Hochintelligenz hoffte, die USA seien ihm nun endlich entwachsen [2]).

Vielleicht verdankt der Ragtime gerade dieser Typisierung einen Teil seiner Aufwertung, die er seit einigen Jahren auch in Europa erfährt [3]). Im nostalgischen Trend unserer Tage stellt er jedoch lediglich ein Requisit neben anderen dar. Borsalino und Ragtime oder Zweireiher und Swing; was zueinander gehört, ist dem nivellierenden Blick in die Vergangenheit relativ gleichgültig. Auf Jahrzehnte kommt es dabei nicht an. Distanz verkleinert.

2. Zum Begriff und zur Vorgeschichte

In der Diskussion über die Entstehung des Jazz hat der Ragtime immer schon eine große Rolle gespielt. Zur Verwirrung trug bei, daß die Musik, die später als archaischer Jazz bezeichnet wurde, den Begriff „Ragtime" ebenfalls für sich beanspruchte. So benannte beispielsweise eine der wichtigsten Persönlichkeiten des frühen „weißen" Jazz, Jack „Papa" Laine, seine Minstrel-Truppe 1898 in „Jack Laine's Ragtime Band" um. Alfons M. Dauer vermutet, daß Jack Laine und dessen Umkreis nur die Bezeichnung „Ragtime" für ihr Musizieren kannten [4]). Erst 1915 hat Tom Brown für die Musik seiner Band in Chicago den Begriff „Jass" eingeführt, der dann vor allem durch das Wirken der „Original Dixieland Jazz Band" verbreitet wurde. Die Bezeichnung „Ragtime" ist also in jener Zeit kein Indiz, ob tatsächlich Ragtime gespielt wurde. Daß sich Stilelemente, rhythmische und melodische Eigentümlichkeiten des Ragtime, auch im frühen Jazz wiederfanden, mag angesichts der vielfach gleichen Quellen – vor allem europäische Marschmusik – für beide Musizierarten ohnehin kaum verwundern, abgesehen davon, daß Ragtimes von Jazzbands gespielt und in deren Versionen häufig populärer wurden als in den originalen Klavierfassungen (wie der Twelfth Street Rag von 1914), daß aber auch schon die Verwendung des Wortes „Rag" im Titel zahlreicher Jazz-Nummern auf charakteristische Ragfloskeln innerhalb der Kompositionen Hinweise gibt: Bugle Call Rag (1922; Eubie Blake veröffentlichte 1916 einen Piano-Rag ebenfalls als Bugle Call Rag), Down Home Rag (1911), High Society Rag (1905), Johnson Rag (1917), Panama Rag (1911), Tiger Rag (1917).

Und typische Ragtimeklischees tauchten schließlich auch in den Produkten von Tin Pan Alley, in Tanzmusik wie dem Charleston, in den Revuen und musikalischen Komödien eines Irwing Berlin (Alexander's Ragtime Band, 1911) oder George Gershwin auf, von wo sie quasi aus zweiter Hand – auch den Weg nach Europa fanden.

Mit dem Zitat von Eubie Blake wurde schon angedeutet, daß „Ragtime" gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur einen einigermaßen exakt zu beschreibenden Klavierstil meinte, sondern als Pauschalwort für das galt, was man durchaus auch im abschätzigen Sinne als „Negermusik" apostrophierte. „Ragtime", das bedeutete nicht nur verschwommen „synkopierte Negermusik", es stand gewissermaßen für eine bestimmte Lebenshaltung der Schwarzen. Zahllose Songtexte der Zeit, am prägnantesten vielleicht die bei William Schafer zitierten Verse von Roberts und Jefferson aus dem Jahre 1900, beweisen es:

I got a ragtime dog and a ragtime cat,
A ragtime piano in my ragtime flat;
Wear ragtime clothes, from hat to shoes,
I read a paper called the „Ragtime News".
Got ragtime habits and I talk that way,
I sleep in ragtime and I rag all day;
Got ragtime troubles with my ragtime wife,
I'm certainly living a ragtime life. [5])

Bereits bevor die Bezeichnung Ragtime Ende des 19. Jahrhunderts aufkam, wurde das Verb „to rag" (zerreißen) mit afroamerikanischem Tanz und der dazugehörigen Musik in Verbindung gebracht. Der Schriftsteller und Forscher George W. Cable hat 1886 erstmals jene Musik beschrieben, die auf dem „Congo Square" in New Orleans erklang, einem Ort, an dem es den Farbigen wie sonst nirgends im Lande erlaubt war, ihre sonntäglichen Feste in den überlieferten afrikanischen Formen abzuhalten: „The bamboula still roars, and rattles, twangs, contorts and tumbles . . . the music changes. The rhythm stretches out heathenish and ragged." [6])

Und Rupert Hughes schrieb in einem Artikel am 1. April 1899: „Negroes call their clog dancing ‚ragging' and the dance a ‚rag', a dance largely shuffling". [7])

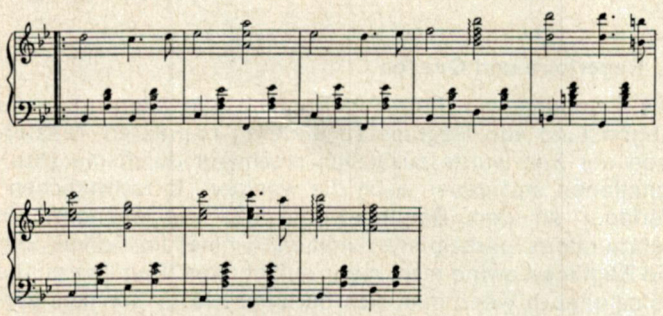
Rag bedeutete „zerrissener Takt", womit auf eine der typischen Stilmerkmale, die Synkope, hingewiesen wurde. Das Wort „Ragtime" wurde erstmals 1898 in Fred Stones „Ma Ragtime Baby" gedruckt. Der erste publizierte Ragtime aber erschien ein Jahr früher. Es handelte sich um den „Mississippi Rag" des weißen Komponisten W. H. Krell. Im gleichen Jahr, 1897, erschien auch der erste Ragtime eines schwarzen Musikers, Tom Turpins „Harlem Rag".

3. Repertoire und Quellen

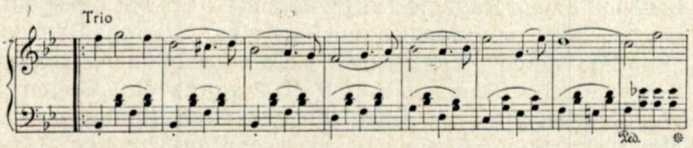
Die Trennung von Jazz und Ragtime, vor allem aber die Abgrenzung von Ragtime zu anderen populären Tanzformen der Zeit wurde zusätzlich erschwert durch die Manipulationen, mit denen auch die weniger „fortschrittlichen" Verleger an dem Ragtime-Boom des ausgehenden 19. Jahrhunderts partizipieren wollten. Einmal im Rollen, war die Ragtime-Lawine nicht mehr aufzuhalten. Ragtime mußte es sein, auch wenn man sich darunter nichts Genaues vorstellen konnte. Verleger, die sich bisher nicht um die neue musikalische Mode gekümmert hatten, machten aus der Not eine Tugend. Sie legten ihre alten Quadrillen, Märsche und Jigs neu auf, indem sie den alten Titel eliminierten oder mit einem Ragtime-Zusatz versahen. So war einer der ersten, 1897 veröffentlichten Ragtimes, Warren Beebes „Ragtime March", nichts weiter als die Adaption von Liszts 2. Ungarischer Rhapsodie, und 1902 wurde ein „Ragtime Wedding March" – frei nach Mendelssohn Bartholdy – veröffentlicht. Eubie Blake gibt zu dieser großzügigen Subsumierung unter dem Schlagwort „Ragtime" wiederum einige bezeichnende Hinweise: „Anything that is syncopated is basically ragtime. I don't care whether it's Liszt's Hungarian rhapsody or Tchaikovsky (my favourite composer) in his Waltz of the Flowers . . Whenever Negroes played, it was ragtime. At a funeral they would play the Chopin Funeral March on the way there, and on the way back they'd play it in ragtime" [8]). Umgekehrt wurden aber auch

Ragtimes unter bekannten Tanzbezeichnungen publiziert, wenn die Verleger noch zögerten, auf den neuen Trend zu setzen. So weist Rudi Blesh darauf hin, daß Scott Joplins erste Versuche als Klavierkomponist, „The Great Crush Collision March", „Combination March" und der „Harmony Waltz", die 1895 veröffentlicht wurden, als Ragtimes anzusehen sind und auch dementsprechend interpretiert wurden [9]). Wenn Rudi Blesh diese Werke als Ragtimes ansieht, dann wird der Begriff hier in genau dem Sinn gebraucht wie bei Blake. Der „Great Crush Collision March" enthält jedenfalls kaum Ragtime-Merkmale und könnte (mit dem „Combination March"), wie Peter Gammond wohl richtig bemerkt, ebenso ein Marsch von John Philip Sousa sein [10]). Zumindest in der Frühgeschichte des Ragtime läßt sich aus dem Notenbild oft kaum schließen, ob es sich um einen herkömmlichen Marsch oder einen Ragtime handelt. Erst durch die Interpretation – vermutlich bestimmte Rhythmisierungen und quasi-Synkopierungen – wird ein Marsch, eine Polka oder sogar ein Walzer zu einem Rag. Wer Scott Joplins „Great Crush Collision March" als Ragtime bezeichnet, der muß konsequenterweise auch Kompositionen wie John Philip Sousas „Kadettenmarsch" Ragtime-Qualität zuerkennen. Rudi Blesh berichtet im Vorwort der „Collected Works" von Scott Joplin Bd. II, S. XVI, in diesem Sinne auch von dem Ragtime-Pianisten Willie Joseph, der großen Erfolg hatte mit Sousas Marsch „Stars and Stripes Forever" (1897), den er abwechselnd als Marsch, Ragtime und Sixteen (eine Art Boogie Woogie) interpretierte.

Notenbeispiel 1: Scott Joplin, The Crush Collision March (Ausschnitt)

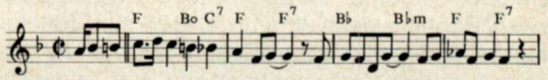


Notenbeispiel 2: John Philip Sousa, Kadettenmarsch (Ausschnitt)

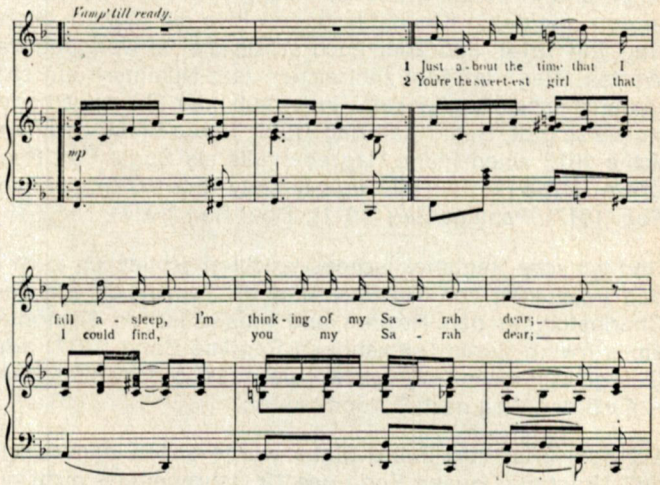


Eine wesentliche Unterscheidung läßt sich generell zwischen Jazzformen und dem Ragtime treffen. Dem Ragtime fehlt die Improvisation des Jazz. Stets waren es auskomponierte Stücke, denen zwar, wie dem Jazz auch, überlieferte Folksongs, „plantation songs", „civil war songs", Märsche, „work songs" und Balladen zugrunde lagen, die dann aber in eine komponierte, stark typisierte, an europäischer Salonmusik orientierte Form gebracht wurden. Sicherlich nicht ganz unrecht hat Blesh mit seiner Bemerkung, Ragtime-Komponisten hätten gewissermaßen als Folkmusic-Sammler und Musikforscher gewirkt. Scott Joplins Song „Sarah Dear" (1905), der von Jelly Roll Morton später als „Buddy Bolden's Blues" adaptiert wurde und zur Zeit des Erscheinens auch als „The St. Louis Tickle" von Barrey-Seymour im Umlauf war, soll beispielsweise dem Komponisten Virgil Thomson in dessen Kindheit als „river song" in Kansas City bekannt gewesen sein. Newman I. White identifiziert das Stück in seinem Buch „American Negro Folk Songs" (Cambridge 1928, S. 279) als ein work song aus der Gegend von Augusta in Georgia und als street song in Statesville, North Carolina. 1899 war der Song außerdem Teil von Ben Harneys „Cakewalk in the Sky" [11]). Was die beiden Versionen „Buddy Bolden's Blues" und „Sarah Dear" verbindet, der chromatische Gang c-h-b und die melodische Wendung am Ende der Viertakt-Periode a-f-g-f bzw. as-f-g-f ist allerdings nicht viel mehr als melodisches Allgemeingut des frühen Jazz.

Notenbeispiel 3: Buddy Bolden's Blues (Thema)



Notenbeispiel 4: Scott Joplin, Sarah dear (Ausschnitt)



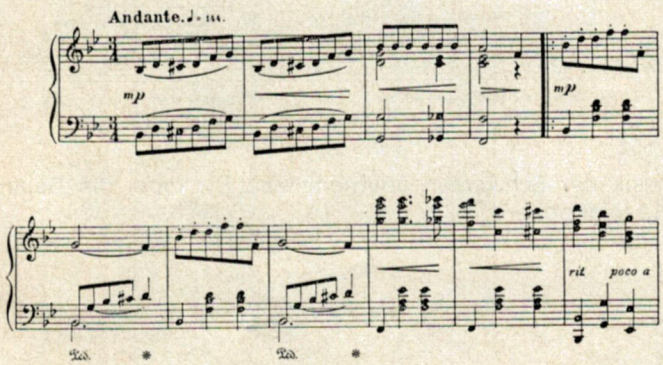
Als weitere Quelle der Ragtime-Entwicklung dienten auch die Minstrelshows des 19. Jahrhunderts mit ihren „cake walks" und „coon songs". Gerade die Herkunft aus der weißen (später auch schwarzen) Minstreltradition hat Urteile wie die von Le Roi Jones beeinflußt, der den Ragtime-Komponisten vorwirft, sie hätten zuviel von ihrer eigenen musikalischen Tradition zugunsten einer formalisierten, weniger spontanen Auffassung von Musik aufgegeben: „Das Ergebnis war eine klägliche, allgemein beliebte Erniedrigung, die Amerika fast zwanzig Jahre lang aushielt" [12]).

In den Minstrelshows wurden quasi in Cartoon-Form die Schwarzen in stereotypen Figuren als primitive Wilde, als Dummköpfe, unterwürfig, triebhaft dargestellt, als eine Rasse ohne Persönlichkeiten, in ihrer „barbarischen" Physiognomie alle gleich. Bezeichnenderweise war der größte Hit unter den „coon songs" Ernest Hogans „All Coons Look Alike to Me" („Coon" galt als synonyme Bezeichnung von „Nigger"). Erstaunlich genug haben viele schwarze Ragtime-Pianisten Minstrelshows begleitet. Nach dem amerikanischen Bürgerkrieg gab es mehr als nur eine schwarze Minstreltruppe im Lande. André Asriel hat die psychische Situation der amerikanischen Neger sicherlich nicht unzutreffend beschrieben: „ . . . aber es will scheinen, daß diese Übernahme eher charakteristisch dafür war, daß die Neger die Assimilation weißer Gepflogenheiten – und seien sie noch so erniedrigend – eifrig betrieben, in der Hoffnung, dadurch eher als gleichwertig akzeptiert zu werden" [13]).

4. Scott Joplin

Untrennbar mit der Geschichte des Ragtime ist der Name Scott Joplins verknüpft, des „King of Ragtime", dem Komponisten von Charles Ives bis zu Gunther Schuller ihre Reverenz erwiesen haben. 1869 in Texarkana im Nordosten von Texas geboren, kam Scott Joplin schon frühzeitig mit Musik in Berührung. Sein Vater spielte Violine, die Mutter Banjo und alle Familienmitglieder betätigten sich zumindest als Sänger. Als Kind hatte Scott Joplin bereits Klavierunterricht bei einem deutschen Lehrer, der ihn mit europäischer Musik und Operngeschichte vertraut gemacht haben dürfte. Joplins frühe Kompositionen, vor allem „seriöse" Werke wie „Binks' Waltz" (1905, oder der Konzertwalzer „Bethena", 1905) verraten den Einfluß romantischer Klaviermusik von Brahms, Schumann und Chopin.

Notenbeispiel 5: Scott Joplin, Binks' Waltz (Beginn)



Die eigentliche Inspirationsquelle aber war schon sehr früh im weitesten Sinne die Folkmusic, die Scott Joplin in den Honkytonks und Barrelhouses kennenlernte. Die Musik, die in den schummrigen Kneipen der „red light districts" amerikanischer Städte gespielt wurde, war Unterhaltungsmusik euroamerikanischer wie afroamerikanischer Tradition, Tanzmusik: Märsche, Polkas, Twosteps, Cakewalks, Buck Dances, Breakdowns und jegliche Spezies Songs; funktionale Musik, pre-electric Muzak, wie es William Schafer überspitzt bezeichnet hat, Tanz- und Unterhaltungsmusik der Zeit ohne Radio, Fernsehen und Plattenspieler [14]).

Bereits mit 15 Jahren begann Joplin selbst als Pianist öffentlich zu spielen. 1885 kam er zum ersten Mal nach St. Louis, wo zu dieser Zeit einer der wichtigsten „Ragtime"-Pianisten, Tom Turpin, als Lokalmatador residierte. Turpin und Joplin lernten sich erst später kennen und als Kollegen schätzen. 1893 zog es Scott Joplin wie viele andere Pianisten zur Weltausstellung nach Chicago, wo man nicht nur Gelegenheit hatte, andere Musiker kennenzulernen und spielen zu hören, sondern vor allem auch sich selbst als Künstler produzieren konnte.

Den wichtigsten Schritt vom Interpreten zum Komponisten machte Scott Joplin ein Jahr später in Sedalia, Missouri, wo er als Pianist mit der Queen City Concert Band zusammen spielte und seine ersten Stücke schrieb, zwei waltz songs, „ A Picture of Her Face" und „Please Say You Will", die er 1895 bei seinem Aufenthalt in Syracuse (NY) verlegen ließ. Songs schrieb Joplin nicht nur für den eigenen Bedarf als Ragtime-Entertainer, sondern vor allem für eine von ihm ins Leben gerufene Vokalgruppe „The Texas Medley Quartet", mit dem er in Vaudevilles auftrat. Daneben spielte er vorwiegend in Sedalias „Maple Leaf Club" Klavier. Hier fand 1899 auch die Begegnung mit dem Verleger John Stark statt, der ihm den wohl berühmtesten Ragtime aller Zeiten, den „Maple Leaf Rag" abkaufte. John Stark wurde später einer der wichtigsten Ragtime-Verleger. Ihm vor allem hat es Scott Joplin zu verdanken, daß er sich jahrelang sorgenfrei der Komposition widmen konnte und nicht wie andere Pianisten durch die Bars und Bordells tingeln mußte. John Stark hatte Scott Joplin neben einer Pauschalsumme von 50 Dollar zusätzlich noch Tantiemen eingeräumt: eine für damalige Verhältnisse, besonders in der Beziehung zwischen weißen Verlegern und farbigen Komponisten, noble Geste. Viele Ragtime-Pianisten verkauften für ein paar schnelle Dollars ihre Kompositionen an den nächstbesten Verleger und beschleunigten damit die Talfahrt des Genres. Verlegerischer Geiz provozierte Dutzendware und umgekehrt. Mit dem „Maple Leaf Rag" hatte sich Scott Joplin als wichtigste Persönlichkeit des Ragtime etabliert. 1900 übersiedelte er nach St. Louis, zog sich von öffentlichen Auftritten weitgehend zurück und widmete sich vorwiegend dem Komponieren. Offensichtlich hatte er auch zahlreiche Schüler. 1908 veröffentlichte er als seinen pädagogischen Beitrag zum neuen Stil „The School of Ragtime – Six Exercises for Piano" [15]).

In rascher Folge erschienen nun ab 1900 zahlreiche Kompositionen, die Scott Joplins Ruhm als „King of Ragtime" verfestigten. Die großen Ragtime-Spieler und vor allem -Komponisten James Scott, Tom Turpin, Arthur Marshall oder der nach authentischen Berichten wohl exzellenteste Klavierspieler, Louis Chauvin, neideten ihm diesen Titel kaum, wohl aber die zahllosen Ragtime-Virtuosen, die die Schnelligkeit, mit der sie die Tonkaskaden herunterspulen konnten, mit Musikalität zu verwechseln schienen. Rudi Blesh weist auf den Zusammenhang von in den Augen der oberflächlichen Öffentlichkeit wohl weniger gelungenen,

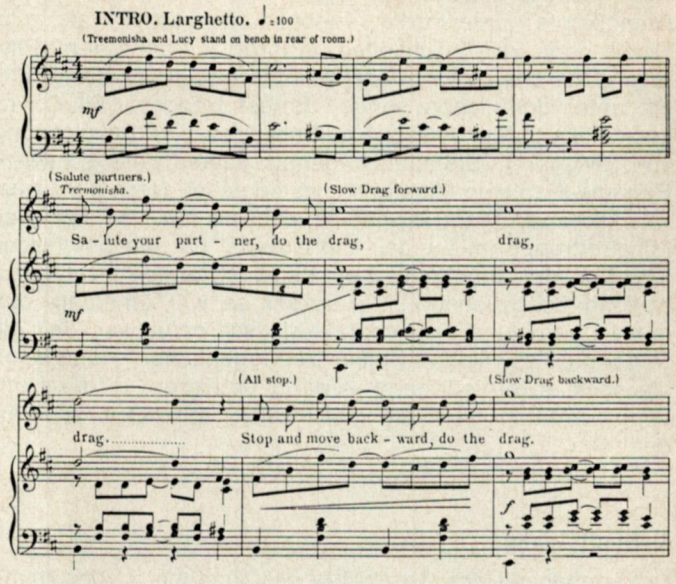
von den Neidern provozierten Auftritten Scott Joplins mit der Wendung zu komplizierten, sich von der platten Tages-Virtuosität distanzierenden Rags hin. 1902 erschien Joplins „Rag Time Dance", eine Art Folk-Ballett, das in „Wood's Opera House" in St. Louis aufgeführt wurde. Im gleichen Jahr komponierte Joplin auch seine erste Ragtime-Oper, „A Guest of Honor", die zwar aufgeführt wurde, aber nie im Druck erschien und heute verschollen ist. Beide Kompositionen gelten als Beispiel für das Interesse Joplins, die enge Form der Ragtimes zu verlassen und etwas zu kreieren, was den Ansprüchen von „Kunst" genügen konnte. 1906 verließ Scott Joplin St. Louis, um nach Chicago zu gehen, einer der für Schwarze in damaliger Zeit liberalsten Städte; Treffpunkt vieler großer Ragtime- und Jazzmusiker.

Mittlerweile hatte das Ragtime-Fieber auch auf das weiße Amerika übergegriffen und wurde zum letzten Schrei in den Salons der feinen Gesellschaft. Das Startsignal hatte Ben Harney mit seinem 1897 erschienenen „Ragtime Instructor" gegeben: Amerika lernte Ragtime wie es zuvor Cakewalk gelernt hatte. Scott Joplin aber wollte mehr, er wollte den Ragtime vom Odium der modischen Tanzmusik befreien. 1911 vollendete er seine Oper in 3 Akten „Treemonisha", die er bezeichnenderweise nicht mehr als Ragtime-Oper deklarierte. Daß das Werk, die Krönung seiner Arbeit, kein Erfolg wurde, hat Scott Joplin bis zu seinem frühen Tod 1917 nie überwunden. Für ihn war es gleichbedeutend mit dem Eingeständnis, einem Irrweg gefolgt zu sein, denn zeit seines Lebens hat er die Ragtime-Musik als legitimen Sproß europäischer, „klassischer" Musik angesehen. Die Oper wurde in einer privaten Aufführung erst 1915 in Harlem aufgeführt, ohne Orchester, nur mit Joplin am Klavier, ohne Kostüme, ohne Bühnenbild. 55 Jahre nach Joplins Tod wurde das Werk wiederentdeckt. 1972 erst fand eine operngemäße Aufführung im Morehouse College von Atlanta statt, in der Zeit eines wohl kaum jemals in dieser Form erwarteten Ragtime-Revivals. Carman Moore weist „Treemonisha" nicht zu Unrecht einen Platz neben Gershwins „Porgy and Bess", Weills „Mahagonny" und Delius „Koanga" zu. In dieser Mixtur aus Ragtime, Minstrel Song und amerikanischer Folkmusic – durch einen Text verbunden, der bei aller Naivität in den Details fast eine Vorkämpfer-Attitüde, ein „early program for black action" mit dem Motto „Equality through education" von der weiblichen Hauptfigur Treemonisha präsentiert – könnte Women's Liberation und Black Power Movement gleichermaßen das Werk eines Pioniers sehen [16]). Zwei Partiturbeispiele mögen ein wenig verdeutlichen, wie Joplin in seinem Lebenswerk das afroamerikanische Erbe mit europäischem Kunstideal zu vereinen suchte: in dem Schubert-Gestus der Einleitung zu „A Real Slow Drag", und in der genialen, sich auf keine Vorbilder stützenden Avantgarde-Notation von „Confusion" (mit der Anweisung: „Crying should start on a high pitch each time and the sound gradually diminish"; s. Bsp. 6 und 7).

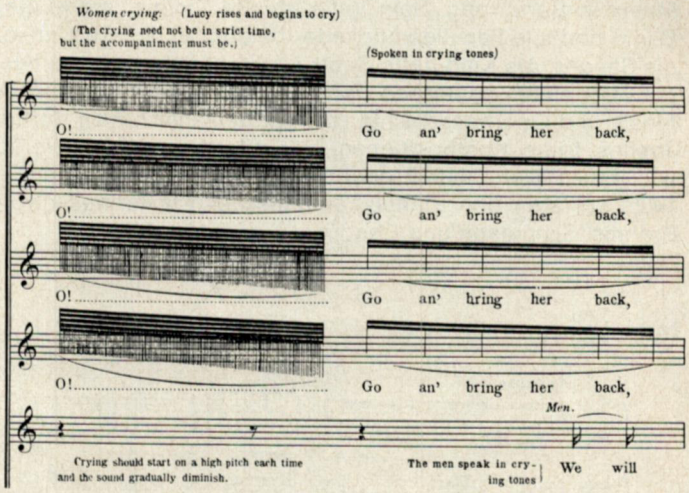
5. Stil und Form

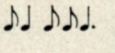
Charakteristisch für den Ragtime ist die Vermischung von Volksmusikelementen mit städtischen, europäischen Musikformen. Als besonderes Stilmerkmal gilt die aus der Tanzmusik der Schwarzen übernommene Synkope, die Dauer wie folgt notiert [17]):

Notenbeispiel 6: Treemonisha (Ausschnitt aus Nr. 27)



Notenbeispiel 7: Treemonisha (Ausschnitt aus Nr. 10 „Confusion")



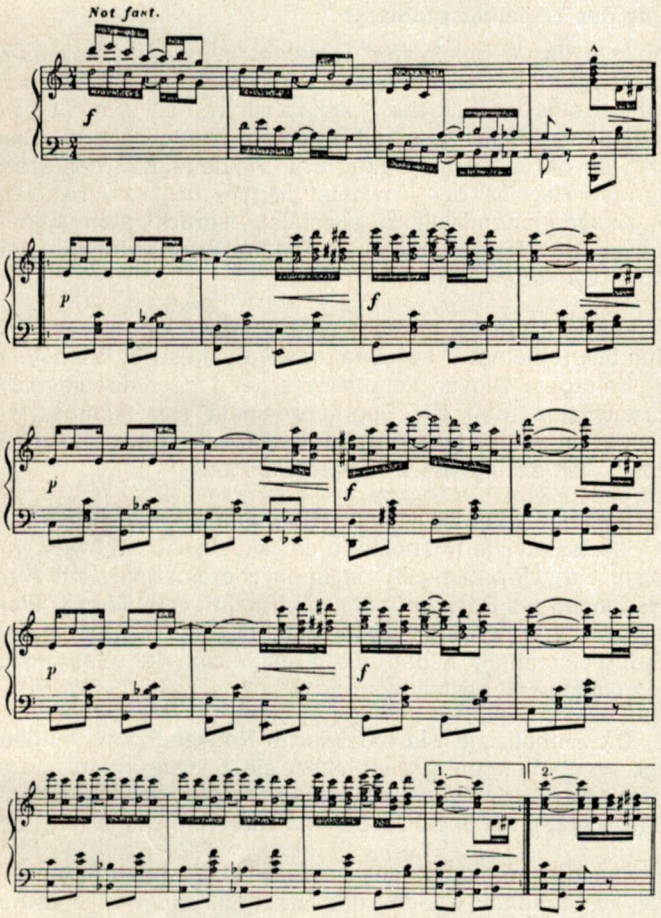


William Schafer hat zu Recht bemerkt, daß das stark synkopierte „ragged"-Spiel zwar ein Charakteristikum des Ragtime darstellt, nicht aber eine Bedingung. In der Frühgeschichte des Ragtime gibt es – auch bei Scott Joplin – Stücke, die ganz auf Synkopierung verzichten oder aber sie auf wenige Takte beschränken. Vielfach orientierten sich Ragtimes nicht nur formal, sondern beispielsweise auch im Rhythmus an Vorbildern der europäischen Tanzmusik:

Marsch, Polka, Quadrille. Häufig kommt der 2/4-Takt vor. Stets aber ist ein Ragtime langsam zu interpretieren. Joplin hat selbst in seinen gedruckten Rags die Anweisung gegeben: „Don't play this ragtime fast. It's never right to play ragtime fast".

Wichtig ist die Melodik: Motive und Themen aus den im weitesten Sinne als Folkmusic zu bezeichnenden Quellen, von denen meist drei bis fünf in ein streng 16taktiges Formschema mit Binnengliederungen zu 8-Takt-Perioden zusammengefaßt werden. An die Stelle von motivischer Entwicklung tritt das Reihungsprinzip mehrerer charakteristischer und getrennter melodischer Segmente. Vielfach haben bestimmte melodische Floskeln Motto-Charakter (Scott Joplins „The Entertainer"). Wiederholungen von 16-Takt-Gruppierungen lehnen sich ebenfalls stark an europäische Vorbilder, Polka und Quadrille, an (AA BB A als Archetyp).

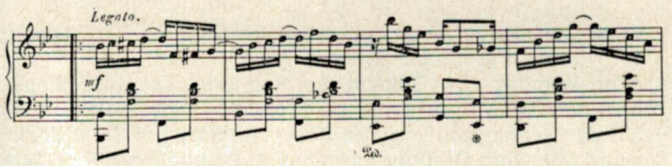
Notenbeispiel 8: Scott Joplin, The Entertainer (Beginn)



Typisiert wirken auch die Baßfiguren, Oktavklänge oder Grundtöne mit nachschlagenden Akkorden, bisweilen Orgelpunkte und Ostinato-Figuren (s. Bsp. 9).

Manchmal wird die Baßlinie auch als Kontrapunkt zur Melodie formuliert. Auf Jelly Roll Morton geht der sogenannte „walking bass" zurück, den er vermutlich von seinem Lehrer Tony Jackson übernommen hatte. Oft werden Ragtime-

Notenbeispiel 9: Scott Joplin, Eugenia



Melodien als Potpourris zusammengefaßt. Meist ist eine Intensivierung gegen Ende der Stücke festzustellen: „The music is coming home".

Im Vergleich zu den glatten Salonstücken, Favorit-Walzern und virtuosen Bravourstücken europäischer Provenienz wirken Ragtimes vielfach primitiv, geradezu „unschuldig". Zu diesem für die amerikanische Musik so typischen Begriff der „Unschuld" sei William Schafer zitiert: „Europäer waren an alte Konzepte, Tradition und Bräuche gebunden.

In Amerika erscheint diese naive Freiheit von europäischem Konzept in der ‚falschen' Fortschreitung paralleler Quinten und Oktaven in William Billings patriotischen Hymnen . . . Später erschienen diese ‚falschen' Konzepte in den Werken von Charles Ives, Carl Ruggles, Henry Cowell u. a. als eine selbstbewußte musikalische Philosophie . . . Der Aspekt von Unschuld taucht im Ragtime in der harmonischen Praxis auf. Ragtime-Komponisten verwendeten eine stereotype Form von ‚dance-hall music' . . . Manche Rags beginnen in einer Tonart und enden in einer anderen" [18]).

6. Ausblick

Ragtime war nicht der erste und nicht der bedeutendste musikalische Beitrag des schwarzen Amerika zu einer nationalen Musik. Als komponierte und publizierte Form zu Beginn des 20. Jahrhunderts aber hatte der Ragtime größeren Einfluß auf die Kultur des weißen Amerika, aber auch auf die „Kunstmusik" Europas als der frühe Jazz. Gerade von europäischen Komponisten – Strawinsky, Hindemith, Debussy, Ravel, Milhaud, Satie – kam die Bestätigung des Ragtime als eine vollgültige künstlerische Aussage. 1919 schrieb Ernest Ansermet in seinem denkwürdigen Artikel „Sur un orchestre nègre": „Amerika ist voll von typischen kleinen Instrumentalensembles, die sich dem Ragtime widmen . . . Wenn die Nationalmusik eines Volkes nichts anderes ist als seine Volksmusik, dann kann man sagen, daß der Ragtime die wahre amerikanische Nationalmusik geworden ist [19])." Weniger direkt beschreibend, eher metaphorisch und mit Spürsinn für die Aura des Genres, vielleicht damit eindrücklicher charakterisiert der „Vater der modernen amerikanischen Musik", Charles Ives, den Ragtime: „It is an idiom . . . similar to those that have added through the centuries and through natural means some beauty to all languages. Every language is but the evolution of slang . . . Ragtime, as we hear it, is, of course, more (but not much more) than a natural dogma of shifted accents. It is something like wearing a derby hat on the back of the head, a shuffling lilt of a happy soul just let out of a Baptist Curch in old Alabama. Ragtime has its possibilities. But it does not ‚represent the American nation' any more than some fine old senators represent it" [20]).

Anmerkungen

[1]) Peter Gammond: „Scott Joplin and the Ragtime Era", London 1975, Vorwort von Eubie Blake. S. 7/8.
[2]) Allan Kaprow: „Die Zukunft der Pop Art", in „Happenings", hrsg. v. Jürgen Becker und Wolf Vostell, Reinbek 1965, S. 89.
[3]) Mit der Herausgabe von The Collected Works of Scott Joplin, ediert von Vera Brodsky Lawrence, 2 Bände, New York 1971, (= The Americana Collection Music Series I) wurde dem Ragtime und seinem bedeutendsten Komponisten in Amerika mehr als nur ein modischer Tribut gezollt.
[4]) Alfons M. Dauer: „Jazz – Die magische Musik", Bremen 1961, S. 92 f.
[5]) William J. Schafer/Johannes Riedel: „The Art of Ragtime", Baton Rouge 1973, S. 111.
[6]) „Die Bamboula lärmt noch immer, sie rasselt, klimpert, verzerrt und wälzt sich . . . die Musik verändert sich. Der Rhythmus dehnt sich aus, barbarisch und zerrissen."
siehe: Rudi Blesh/Harriet Janis: „They All Played Ragtime", New York [4]1971, S. 83.
[7]) Rudi Blesh, a. a. O., S. 83.
[8]) Peter Gammond, a. a. O., S. 7.
[9]) Rudi Blesh, a. a. O., S. 42 f.
[10]) Peter Gammond, a. a. O., S. 122.
[11]) siehe dazu: Blesh, a. a. O., S. 76; Peter Gammond, a. a. O., S. 135; „Reclams Jazzführer", hrsg. v. Carlo Bohländer und Karl Heinz Holler, Stuttgart 1970, S. 822 f. und The Collected Works of Scott Joplin, hrsg. v. Vera Brodsky Lawrence, Band II, New York 1971, S. XXIX.
[12]) Le Roi Jones: „Blues People", Darmstadt 1969, S. 126.
[13]) André Asriel: „Jazz — Analysen und Aspekte", Berlin 1966, S. 51.
[14]) William J. Schafer, a. a. O., S. 6.
[15]) erschienen in the Collected Works of Scott Joplin, hrsg. v. Vera Brodsky Lawrence, 2 Bände, New York 1971.
[16]) siehe The Collected Works . . ., S. XLI ff., Band 2.
[17]) A. M. Dauer, a. a. O., S. 314.
[18]) W. J. Schafer, a. a. O., S. 65.
[19]) zitiert nach Jan Slawe: „Ein Jazzbericht aus dem Jahre 1919", in: Jazzforschung III/IV, Wien 1973, S. 155 ff.
[20]) Charles Ives: „Essays Before a Sonata", zitiert nach Peter Gammond, a. a. O., S. 179.

Die Notenbeispiele wurden entnommen aus:

The Collected Works of Scott Joplin, hrsg. v. Vera Brodsky Lawrence, Band II, New York 1971 („A Real Slowdrag" und „Confusion", Nr. 10 der Oper „Treemonisha").
The Best of Scott Joplin, A Collection of Original Ragtime Piano Compositions, hrsg. v. Bill Ryerson, New York 1973 („The Entertainer").
Scott Joplin, Piano Rags, A Collection of Piano Rags, Waltzes and Marches, New York 1973 („The Crush Collision March", „Binks' Waltz", „Sarah Dear" und „Eugenia").
Reclams Jazzführer, hrsg. v. Carlo Bohländer/Karl Heinz Holler, Stuttgart 1970 („Buddy Bolden's Blues").
Das goldene Marschbuch, Band II, Mainz o. J. („Kadetten-Marsch").

Hermann Rauhe

Zur Trivialitätsproblematik im Musikunterricht der Sekundarstufe II

1. Zur erkenntnistheoretischen und didaktischen Bedeutung des Trivialitätsproblems

Obwohl das Problem der Trivialität in der literaturdidaktischen [1]) und musikwissenschaftlichen [2]) Diskussion seit Jahren eine wesentliche Rolle spielt, verhält sich die Musikpädagogik ihm gegenüber betont zurückhaltend. Dies mag an der Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit des schillernden Begriffs der Trivialität liegen, der von manchen Musikpädagogen vielleicht auch als Ausdruck voreingenommener, oft sogar herablassender Wertung aufgefaßt und daher verworfen wird.

Es soll hier nun der Versuch unternommen werden, die Trivialitätsproblematik auf ihre musikdidaktische Bedeutung zu befragen. Dieser Versuch erscheint deshalb als nicht aussichtslos, weil der Begriff geeignet sein könnte, folgende erkenntnistheoretische Probleme und didaktische Positionen exemplarisch zu verdeutlichen:

1.) Die Überwindung einer mißverstandenen Wertfreiheit, mit der sämtliche Phänomene der akustischen Umwelt, vor allem die „Umweltmusik" in ihren charakteristischen Ausprägungen als Backgroundmusik (Funktionelle Musik, Werbemusik usw.) und Schlagermusik, im Unterricht behandelt und gleichrangig neben die Kunstmusik der Geschichte und Gegenwart gestellt wurden [3]).

2.) Die ästhetische wie didaktische Notwendigkeit, eindeutige Werthaltungen einzunehmen, sie zu begründen und in ihrer gesellschaftlichen wie sozialpsychologischen Bedingtheit zu erkennen und zu problematisieren.

3.) Die erkenntnistheoretische Einsicht in die Untrennbarkeit von Erkenntnisobjekt und Erkenntnissubjekt im ästhetischen Bereich, vor allem in der Musik [4]), und die damit zusammenhängende Einsicht, daß es „exaktwissenschaftliche" Erkenntnisse im positivistischen und strukturalistischen Sinne analytischer Wissenschaftstheorie letztlich weder im Hinblick auf die musikalische Struktur (das Objekt) noch auf den Rezipienten (das Subjekt) geben kann, sondern daß es um eine möglichst genaue Erforschung des Wechselbezuges zwischen Objekt und Subjekt (d. h. des musikalischen Kommunikations- und Interaktionsprozesses)

mit seinen vielschichtigen Bedingungszusammenhängen geht [5]).

4.) Die sich daraus ergebende Abhängigkeit musikalischer Erlebens- und Verstehensvorgänge von der Struktur, Vermittlung, Funktion und Wirkung des Objekts wie von der Situation des Subjekts (des Rezipienten) und seiner Bedürfnis-, Erwartungs-, Einstellungs- und Verhaltensstruktur mit ihren sozio-kulturellen und sozialisatorischen Bedingtheiten [6]).

5.) Die hieraus folgende Notwendigkeit, diese Bedingtheiten auf ihre verhaltensbestimmenden Normen zu untersuchen, diese als Behandlungsgegenstand in den Unterricht einzubeziehen und in Relation zu den strukturprägenden Normen des Objekts zu setzen, um den Schülern musikalische Erlebens- und kommunikative Handlungskompetenz zu ermöglichen [7]). Diese kann sich allerdings nicht nur auf eine kritische Analyse und Problematisierung der verhaltensbestimmenden und strukturprägenden Normen stützen, sondern bedarf darüber hinaus vor allem einer optimalen Entfaltung musikalischer Kreativität. Kreativität basiert auf der Fähigkeit zur Originalität, die wiederum als Voraussetzung für die Individualisierung, Identitätsfindung und Selbstverwirklichung angesehen werden muß. Da Trivialität den Gegensatzbegriff zu Originalität bildet, führt eine Behandlung der Trivialitätsproblematik notwendig auch zur Diskussion des Verhältnisses von Trivialität und Originalität, das hier allerdings wegen des begrenzten Umfangs ausgeklammert werden muß [8]).

6.) Somit erzeugt die Behandlung der Trivialität wegen ihrer begrifflichen Weite und Vielschichtigkeit ein Problembewußtsein gerade im Hinblick auf jene didaktischen Fragen, die ein lernzielorientierter Musikunterricht im Zeitalter massenmedialer Popularisierung und Kommerzialisierung von Musik nicht ausklammern kann, solange er als Richtziel verfolgt, daß der Schüler lernen soll, seine musikalische Umwelt bewußt zu erleben, zu verstehen und zu durchschauen, in sie verändernd einzugreifen und sich ihr ggf. zu entziehen. Denn die Verwirklichung dieses Richtzieles setzt die Fähigkeit des Schülers voraus, sich für oder gegen musikbezogene Einstellungs-, Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen entscheiden und diese in der von ihm gewünschten Richtung verändern zu können [9]).

7.) Schließlich scheint es einen Versuch wert zu sein, das didaktische Problem der Werkanalyse und Werkinterpretation [10]) durch Einbeziehung der Trivialitätsproblematik einmal von einer ganz anderen Seite anzugehen: Während die traditionelle Werkbetrachtung versucht, an einem ausgewählten Beispiel Wertkriterien und konstitutive Merkmale des musikalischen Kunstwerkes aufzuzeigen, geht dieser Ansatz von der Frage aus, wann eine Musik als trivial bezeichnet wird oder werden kann und unter welchen Umständen ein anerkanntes Musikwerk „trivial gemacht", d. h. trivialisiert wird. Beide Ansätze führen zum gleichen Ziel, dem Erleben und Verstehen von Kunstmusik. Allerdings greift der zweite Ansatz weiter, indem er die Kunstmusik in den Gesamtzusammenhang der Vielfalt musikalischer Kommunikation stellt und auch die eingangs genannten Phänomene der „Umweltmusik" mit einbezieht, zuordnet, klassifiziert und unter Berücksichtigung sozio-ökonomischer und sozio-kultureller, ästhetischer und funktioneller Bedingungszusammenhänge bewertet [11]). Ohne eine solche Bewertung – und hier schließt sich die Argumentationskette – läßt sich wohl kaum ein erkenntnistheoretisch und didaktisch fundiertes Konzept lernzielorientierten Musikunterrichts entwickeln, das musikalische Erlebens- und kommunikative Handlungskompetenz anstrebt [12]).

2. Zur Problematik des Trivialitätsbegriffes

Der Begriff trivial ist nur „relational" erklärbar, d. h. „in Relation zu jemandem" [13]), im kommunikativen Objekt-Subjekt-Bezug und seinen vielschichtigen Bedingungszusammenhängen, die zunehmend ins Blickfeld des Musikunterrichts gerückt werden sollten [14]). Auf diese erkenntnistheoretisch und didaktisch wichtige Objekt-Subjekt-Relationalität ist es auch zurückzuführen, daß trotz intensiver etymologischer und linguistischer Untersuchungen der Begriff Trivialität nicht präzise bestimmt werden kann: Eine ungewöhnliche inhaltliche Weite und semantische Labilität des Wortes trivial, für dessen Beschreibung die einschlägigen Wörterbücher viele Synonyme verwenden, stehen einer eindeutigen Definition und terminologischen Präzisierung entgegen [15]).

So weist die Fülle der Adjektive, die bei einem von Rudolf Hoberg durchgeführten Assoziationstest genannt wurden, auf die Unschärfe des Begriffs und die Unsicherheit seines Gebrauchs hin [16]). Lediglich die etymologische Ableitung des Wortes *trivial* von lateinisch trivium (ursprünglich Dreiweg, Scheideweg, später Gasse) dürfte klar sein [17]). Die romanischen Wörterbücher leiten das Adjektiv „trivialis" übereinstimmend von „trivium" ab und erklären den semantischen Zusammenhang zwischen trivium (nach Forcellini [18]): „locus in quem tres viae conveniunt", d. h. ein Ort, in dem drei Wege zusammenlaufen, zu dem also alle Zugang haben) [19]) und trivialis (= vulgaris, plebeius, vilis, communis) [20]) mit der wiederholt nachgewiesenen Nebenbedeutung von trivium („öffentliche Straße", nach Forcellini: „latiore sensu sumitur saepe pro quicumque loco frequenti, quo homines convenire solent"). Nach Ekkehard Zöfgen kann beim lateinischen „trivium" grundsätzlich zwischen einer prägnanten wertneutralen Bedeutung „Scheideweg", „Kreuzung", „Straßengabelung" und einer mythologisierenden oder negativen Bedeutung mit leicht pejorativem Stimmungsgehalt „öffentliche Straße" unterschieden werden [21]). Zöfgen weist anhand eines historischen Überblicks nach, „daß der begriffliche Inhalt ‚trivial' seit dem Griechischen von einem affektiven Begleitwert überdeckt wird. Der ausgesprochen große Bewertungsmaßstab des Wortes in den verschiedenen Gebrauchssphären ist ständig Veränderungen unterworfen, die exakte semantische Bestimmungen zu keinem Zeitpunkt ermöglichen. Die von subjektiven Auffassungen geprägten Interpretationen bleiben vorherrschend, zumal über das, was das ‚Triviale' eines Stiles oder Gedankens ausmacht, nur selten Übereinstimmung zu erzielen ist [22])."

3. Ansätze für eine Behandlung der Trivialitätsproblematik im Musikunterricht der Sekundarstufe II

Als methodologisch orientierter didaktischer Ansatz im Sinne der Wissenschaftspropädeutik bietet sich die münd-

liche oder schriftliche Durchführung des oben erwähnten *Assoziationstests* an. Auf die Frage: „Was verstehen Sie unter trivial und welche Wörter fallen Ihnen ein, wenn Sie an das Wort trivial denken?" äußern sich die Schüler spontan verbal zu dieser Frage oder notieren ihre Assoziationen auf „Testbögen", die von einer kleinen Arbeitsgruppe selber während der Unterrichtsstunde ausgewertet werden könnten.

Die Ergebnisse der verbalen Diskussion oder Testbögenauswertung könnten mit den Ergebnissen Hobergs verglichen werden. Bei seinem Assoziationstest waren *banal, einfach, oberflächlich* und *selbstverständlich* die meistgenannten Wörter. Mehr als einmal wurden außerdem folgende in alphabetischer Reihenfolge angeordnete Wörter genannt: *abgedroschen, alltäglich, anspruchslos, bekannt, drittrangig, dumm, einfallslos, fade, flach, geistlos, geschmacklos, gewöhnlich, klar, naiv, nichtssagend, niedrig, offensichtlich, platt, primitiv, schal, seicht, simpel, spießig.*

Die durch den Assoziationstest angerissene Trivialitätsproblematik könnte weitergeführt werden durch kritische Lektüre und Interpretation des folgenden Textes von E. Zöfgen. Er versucht eine Inhaltsanalyse des Begriffs *trivial* bei Goethe, indem er von der Beschreibung und Einteilung des Bedeutungsfeldes ausgeht, wie sie im Grimmschen Wörterbuch vorgeschlagen wird [23]):

„Zum einen kann der Begriff des Gewöhnlichen, Platten nach einer allgemeinen Wertung in den als trivial bezeichneten Vorstellungen und Umständen *selber* liegen, zum anderen erscheint das begriffliche Konzept des Trivialen in der Bedeutung ‚abgegriffen' bei Gedankengütern, die durch zu häufigen Gebrauch oder Popularisierung an Originalität verloren haben. Zum erstgenannten Inhalt sind nicht nur ‚flache', ‚simple' Gedanken und Äußerungen, alles das, was durch seine Einfachheit selbstverständlich oder ‚läppisch' wirkt, künstlerisch ‚wertlose' Werke ... zu rechnen, sondern auch die gewöhnliche durchschnittliche Gesinnung und Einstellung bei der Auffassung von künstlerischen Dingen . . . Der Verlust der Originalität eines Gedankens wird durch die Wendung ‚trivial werden' zum Ausdruck gebracht. Bei Goethe findet sich sogar schon das Verbum ‚trivialisieren', neben ‚trivial machen' und ‚für trivial nehmen' [24])."

In einem Unterrichtsgespräch, das sich an die Lektüre dieses Textes anschließt, könnten die Erfahrungen, Standpunkte und Normen der Beteiligten offengelegt und problematisiert werden. Dabei könnten sich für den spezifischen musikalischen Bereich folgende Erkenntnisse herauskristallisieren:

1. Der Begriff trivial impliziert eine Wertung, die von gesellschaftlich akzeptierten Normen abhängt, d. h. von Erwartungen, Einstellungen und Verhaltensweisen der „maß-geblichen" (im wörtlichen Sinne, d. h. Normen setzenden) Kreise einer Gesellschaft. An diesen Normen wird die Beschaffenheit des als trivial bezeichneten Objekts gemessen, das entsprechend mit den Attributen *flach, simpel, einfach* und *läppisch* bezeichnet wird.

2. Der Begriff trivial kann sich – unabhängig von der Beschaffenheit des Objektes – auf dessen Abgegriffenheit beziehen: Durch zu häufigen Gebrauch oder durch Popularisierung verliert eine Musik unter Umständen an Originalität. Zu dieser Erkenntnis gelangt u. a. auch Karl Michael Komma bei seinen Untersuchungen „Vom Ursprung und Wesen des Trivialen im Werk Gustav Mahlers" [25]): „Trivial meint nicht nur das an sich Platte, sondern auch das, was von zu langem Gebrauch abgegriffen wurde, an Ursprünglichkeit verlor. Die beiden Seiten des Begriffs: gewöhnlich von Haus aus und gewöhnlich geworden durch den Prozeß der Abnutzung, sind auch im Bereich der Musik anwendbar."

   Hier wird deutlich, daß Trivialität offensichtlich als Mangel an Originalität, an Ursprünglichkeit aufgefaßt wird, wobei dieser Mangel auch durch zu häufigen Gebrauch oder durch Popularisierung eines genuin originellen Werkes entstehen kann. Dabei drängt sich die Frage auf, ob diese Trivialisierung durch Abnutzung und Verschleiß heute nicht auch bei jener klassischen Musik zu beobachten ist, die durch massenmediale Popularisierung und Kommerzialisierung verbreitet und funktionell verfremdet wird. Dieser Gesichtspunkt sollte zunächst festgehalten und später wieder aufgegriffen werden.

3. Hinter dem im Text enthaltenen Hinweis auf die „gewöhnliche durchschnittliche Gesinnung und Einstellung bei der Auffassung von künstlerischen Dingen" verbirgt sich die eingangs erwähnte didaktisch wichtige Erkenntnis, daß der Begriff trivial sich nicht nur auf das Objekt, seine Vermittlung und massenhafte Verbreitung erstreckt, sondern auch auf die Situation und das Verhalten derjenigen, die Musik rezipieren, d. h. auf die soziale und psychische Befindlichkeit des Subjekts. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Goethe die Bezeichnung trivial auch in bezug auf Personen gebraucht („eine triviale Person") [26]), womit er zweifellos die Durchschnittlichkeit und Ungebildetheit eines „gewöhnlichen" Menschen meint. Dieser Auffassung entspricht auch die Bezeichnung „Trivialschule" für die Schule des „Volkes", der Ungebildeten als Vorläuferin der späteren Volksschule. Schelsky weist in seiner „Zwei-Klassen-Theorie der Bildung" [27]) darauf hin, daß sich bei Fichte, Schelling und Humboldt der Begriff der „Geistesaristokratie" herausbildete, für die die Beschäftigung mit Kunst und Wissenschaft zugleich als Statussymbol fungiert: „Die Kultur in ihrer sozial anerkannten ‚Autonomie' verleiht ihren Trägern die Qualifikation der Oberschicht" [28]). Alle nicht Gebildeten gehören dem „niederen Volk" an. In dieser sozialen Trennung in Gebildete und Ungebildete dürfte eine entscheidende Wurzel für die Entstehung der Trivialmusik im 19. Jahrhundert liegen.

4. Trivialmusik unterscheidet sich nach Monika Tibbe vor allem durch folgende Merkmale von Kunstmusik [29]): Während in dieser Originalität, Einmaligkeit, Individualität, Unverwechselbarkeit und „subjektiv-esoterische Gestaltung des Materials" vorherrschen, bahnt sich in der Trivialmusik eine ganz andere Entwicklung an: Sie ist „nicht mehr in allen Fällen ein Individualprodukt. Betrachtet man die Fülle der Bearbeitungen kunstmusikalischer Vorlagen, der Kontrafakturen, Potpourris und Arrangements, so kann man eigentlich von einer indi-

viduellen Gestaltung nicht mehr sprechen . . . Die Tendenz geht dahin, bereits Fertiges zu bearbeiten, Heteronomes zusammenzustellen und zu kompilieren, statt Neues und Originelles zu schaffen . . . Es sind . . . die Rezeptionsbedürfnisse einer äußerst zahlreichen Zuhörerschaft, die die musikalische Struktur bestimmen und nicht so sehr das individuelle Bewußtsein der einzelnen Komponisten" [30]). „Gemessen an der Kunstmusik wendet sich die Trivialmusik, besonders in ihrer Ausprägung als Massenware Schlager, an einen zahlenmäßig großen Kreis von Adressaten, der sich jedoch sicher mit dem Publikum der Kunstmusik z. T. überschneidet, jedoch einen anderen sozialen Schwerpunkt aufweist" [31]). Die Rücksicht auf diese große Hörerschaft und ihre Erwartungen wird zum Regulativ für die Komposition von Trivialmusik, die somit den Charakter einer Handelsware annimmt, den „Warencharakter" (Adorno): „Verkäuflichkeit geht in den Produktionsakt selbst ein und formt die materielle Gestalt der kleinbürgerlichen Haus- und Salonmusik" [32]). Entsprechendes gilt für die Schlagerherstellung und einen großen Teil der Popmusikproduktion. Obwohl auch die *Kunstmusik* im Zeitalter der Massenkommunikation vielfach Warencharakter angenommen hat, unterscheidet sie sich dennoch von der Trivialmusik dadurch, daß die Verkäuflichkeit der Intention nach nicht im Kompositionsakt angelegt ist [33]). Der Gesichtspunkt der Verkäuflichkeit gewinnt erst dann eine zentrale Bedeutung, wenn Kunstmusik zum Zwecke des Massenabsatzes den Bedürfnissen und Erwartungen eines großen Konsumentenkreises entsprechend bearbeitet wird.

5. Für diesen Bearbeitungsvorgang trifft in dreierlei Hinsicht die Bezeichnung *„Trivialisierung"* zu: Erstens wird die Musik durch ihn allgemein zugänglich, für alle (auch die musikalisch nicht Gebildeten) erreichbar und rezipierbar, d. h. trivial gemacht, allerdings nicht aus didaktischen, sondern aus kommerziellen Gründen. Zweitens büßt die Musik durch diese Popularisierung an Originalität ein und wirkt „abgegriffen", d. h. trivial.

   Drittens wird die Musik durch zielgruppenorientierte Reduktion ihrer Struktur derart simplifiziert, daß sie überwiegend als trivial bezeichnet werden kann.

   Dieser Trivialisierungsprozeß kann anhand des folgenden Katalogs didaktischer Fragestellungen und methodischer Lösungsmöglichkeiten im Unterricht am Beispiel verschiedener Bearbeitungen klassischer Werke erläutert werden.

   Ein solches Vorgehen eignet sich gleichzeitig als weiterer didaktischer Ansatz zur Behandlung des Trivialitätsproblems im Musikunterricht der Sekundarstufe II. Dieser Ansatz kann als Einstieg ganz an den Anfang des Unterrichts gestellt werden; er kann aber auch an die beiden eben dargelegten wissenschaftspropädeutischen, methodologisch-problemorientierten Ansätze des Assoziationstests und der Textinterpretation anschließen, die sonst eventuell auf die Behandlung der Musikbeispiele folgen oder in diese eingebaut werden könnten.

   Bei der systematisch-vergleichenden Behandlung ausgewählter Bearbeitungen klassischer Musik könnten also folgende Gesichtspunkte eine Rolle spielen, die vor dem Hintergrund der Trivialitäts- bzw. Trivialisierungsproblematik als Fragestellungen formuliert und in ihren methodischen Lösungsmöglichkeiten (Operationalisierungsformen) skizziert sind:

   1.) An welche Zielgruppe wendet sich die Bearbeitung?
   - Analyse des Stils und Genres der Bearbeitung.
   - Untersuchung der angewandten trivialisierenden Arrangements- und Instrumentationstechniken.
   - Einordnung der Bearbeitung in das Repertoire des Interpreten (Orchester, Chor, Solisten etc.).
   - Vergleich der Bearbeitung mit den übrigen Stücken der Langspielplatte (Analyse des Plattenkontextes).
   - Grafische und inhaltliche Untersuchung der Schallplattenhülle (Cover-Analyse).

   2.) Welche Funktion gewinnt die Bearbeitung?
   Funktionsanalyse im Anschluß an die oben genannte Stil-, Arrangements-, Repertoire- und Coveranalyse z. B. unter Anlegen eines Funktionsrasters an die Bearbeitung wie etwa:
   Unterhaltung – Zerstreuung – Betäubung – Trost – Überwindung der Einsamkeit – Anregung (Stimulierung bei Schularbeiten, Hausfrauen- und Fließbandarbeit) – Entspannung – Befriedigung des Geltungsbedürfnisses – Statussymbol – Gruppensymbol – Mittel der Abgrenzung – Symbol oder Transportmittel für Gemeinschaftserlebnisse – Kompensation – Selbstfindung und Selbstidentifikation.

   3.) In welchen Situations- und Verwertungszusammenhängen wird die Bearbeitung u. a. vermittelt?
   Folgende Möglichkeiten sollten diskutiert werden:
   - Im Kaufhaus oder am Arbeitsplatz als funktionelle Musik („Fu-Musik")
   - in Fernseh- oder Funk-Spots als Werbemusik
   - in Filmen und Fernsehspielen als Filmmusik
   - bei öffentlichen Veranstaltungen (Eröffnung einer Ausstellung, Wahlveranstaltung, Olympiade etc.).

   4.) Wie wirken sich die Funktions-, Situations- und Verwertungszusammenhänge auf die strukturelle Veränderung des Originals aus?
   - Untersuchung des Wechselbezugs von musikalischer Struktur–Vermittlung–Funktion–Wirkung.
   - Analyse der trivialisierenden Strukturveränderungstechniken vor allem unter folgenden Aspekten: Anpassung der musikalischen Struktur an den Funktions-, Situations- und Verwertungszusammenhang sowie das Rezeptionsvermögen der Zielgruppe; Einebnung des Formablaufes in Richtung auf einfache Strophen- und Liedformen; Reduktion auf Bekanntes oder ständig Wiederholtes; Beseitigung oder Glättung unsanglicher melodischer Strukturen; Vermeidung komplizierter, schwer rezipierbarer harmonischer, rhythmischer und formaler Gestaltung; Einebnung oder Eliminierung funktionsfremder Kontraste; Vereinheitlichung des rhythmischen Geschehens in Richtung auf motorisch-pulsierende Gleichförmigkeit; Nivellierung und funktionsgerechte Angleichung der Stilelemente; Aussparung jener Strukturelemente, die aufmerksames Hören erfordern und sich der Hörerwar-

tung der Zielgruppe zu widersetzen scheinen; Reduktion komplexer Strukturen zu einem Potpourri sanglicher Melodiebruchstücke und einer zusammenhanglosen Folge partikularisierter vordergründiger Reizauslöser.

5.) Welche Rückschlüsse auf die Einstellungs-, Erwartungs- und Verhaltensstruktur der Zielgruppe lassen die Ergebnisse der Fragestellung 4 zu?
- Problematisierung eines direkten Zusammenhangs zwischen musikalischer Struktur und Wirkung im Sinne eines verkürzten Reiz-Reaktions-Mechanismus (S–R–Schema des Behaviorismus).
- Untersuchung der Umwelt- und Sozialisationsbedingungen, die das Verhältnis von Struktur-Vermittlung-Funktion und Wirkung entscheidend prägen, indem sie die Bedürfnis-, Motivations-, Erwartungs-, Einstellungs- und Bewußtseinsstruktur der Zielgruppe beeinflussen, die sich wiederum auf die Hörstereotype, Rezeptionsmuster, Wahrnehmungs- und Konsumgewohnheiten auswirken.

6.) In welcher geschichtlichen Situation, mit welcher Intention, aus welchem konkreten Anlaß ist das Originalwerk entstanden, das der Bearbeitung zugrunde liegt?
- Heranziehung der sozial-, kultur-, musikgeschichtlichen und biographischen Daten der Entstehung des Werkes.
- Untersuchung der ursprünglichen Intentionen und möglichen Einflüsse auf den Kompositionsvorgang.

7.) Welchen Niederschlag haben diese Entstehungsbedingungen in der konkreten Struktur des Werkes gefunden?
- Historisch-hermeneutische Interpretation der stil- und strukturanalytisch ermittelten Befunde der Komposition.
- Untersuchung des Problems, ob, inwieweit und unter welchen Aspekten das Werk als Verschlüsselung, als Niederschlag, als ästhetische Stilisierung oder „Kristallisation", als musikalisches Realisat bestimmter Erfahrungen, Erlebnisse und Erkenntnisse von Wirklichkeit, von „Innen- und Außenwelt" gedeutet werden kann [34]).
- Analyse der Werkstruktur im Hinblick auf Kriterien der Originalität und Kreativität.

8.) In welchem Verhältnis stehen die im Originalwerk erkennbaren Intentionen und verschlüsselten Erfahrungen, Erlebnisse und Erkenntnisse zu den Absichten, Funktionen und Wirkungen der Bearbeitung?
- Vergleich der unter Fragestellung 6 und 7 ermittelten Befunde mit den Ergebnissen der Fragestellungen 1 bis 5.
- Untersuchung der Verfremdungsproblematik, d. h. der Frage, inwieweit und wodurch das musikalische Material seiner ursprünglichen Aussage entkleidet wird und inwiefern von einer „Auflösung des ästhetischen Gegenstands in ein Ensemble von Reizen" [35]), von einer „Fetischisierung sensueller Reizmomente" [36]) gesprochen werden kann.
- Analyse jener „warenästhetischen Manipulationen", die dazu führen, daß die „sinnliche Außenseite von Musik die Affekte und die Aufmerksamkeit des Hörers derart auf sich zieht, daß die musikalischen Strukturmomente gar nicht mehr wahrgenommen werden" [37]).

9.) Inwiefern lassen sich die herausgearbeiteten Veränderungsprozesse als Trivialisierung bezeichnen?
Untersuchung des Trivialisierungsvorganges unter folgenden Gesichtspunkten [38]):
- Objektstruktur (Trivialisierung der musikalischen Struktur im Sinne der Reduktion, Vereinfachung, Verkürzung, Nivellierung, Angleichung an die Hörerwartungen und -gewohnheiten der Zielgruppe).
- Subjektstruktur (Trivialisierung des Hörvorgangs durch Simplifizierung, Verengung, Kanalisierung, Verfestigung, Verflachung, Vergröberung, Entdifferenzierung der Rezeption, die auf eine anstrengungslose Wahrnehmung oberflächlicher reizauslösender Strukturelemente reduziert wird).
- Objekt-Subjekt-Beziehung (Trivialisierung des kommunikativen Wechselbezugs musikalischer Interaktionen, indem das ursprünglich dynamische variable Objekt zur unveränderlichen Ware verdinglicht und das handelnde, die Musik nachvollziehende Subjekt zum passiven Konsumenten degradiert wird: Trivialisierung als Regression des Kommunikationsprozesses zum bloßen Warenkonsum).

Als Beispiele, an denen die unter den 9 Fragestellungen zusammengefaßte Trivialisierungsproblematik behandelt werden könnte, bieten sich vor allem die Bearbeitungen klassisch-romantischer Werke durch James Last an. James Last gehört zu den erfolgreichsten Orchesterleitern der Welt. Mit dem sensationellen Absatz seiner Langspielplatten liegt er seit Jahren absolut an der Spitze. Kaum je konnte ein Orchester so viele Goldene Schallplatten einspielen: Inzwischen sind es 110! Der Erfolg seiner Bearbeitungen klassischer Musik dürfte einerseits darauf beruhen, daß er jene Stücke auswählt und bearbeitet, die den Wünschen und Bedürfnissen von Millionen entsprechen. Siegfried Borris hat hierfür die aufschlußreiche Bezeichnung „das verchromte Wunschkonzert" geprägt [39]). Dieses von James Last mit ausgeklügelter Arrangementstechnik und modernsten Aufnahmeverfahren „verchromte" und auf Hochglanz polierte Wunschkonzert auf Schallplatten umfaßt nicht nur das populäre Standardrepertoire international bekannter Evergreens und Spitzenhits aus dem Schlager- und Popbereich, sondern zu einem großen Teil auch beliebte klassische Werke vom Barock bis zur Romantik [40]), die dadurch für eine breite Konsumentenschicht zugänglich, d. h. „trivial gemacht" werden.

Diese Trivialisierung geschieht vor allem mit Hilfe der oben dargelegten Reduktions- und Anpassungstechniken, die als weiteres Geheimnis des Erfolges von James Last angesehen werden müssen; denn er versteht es wie kaum ein anderer, seine Bearbeitungen strukturell und stilistisch auf die Hörerwartung und das Rezeptionsvermögen breiter Publikumsschichten abzustimmen, deren Konsumverhalten einen schnellen und reibungslosen Absatz, einen raschen Kapitalumschlag und damit entsprechende Gewinne garantiert. Diese Publikumsschichten erwarten eine Musik, die sie von der Mühe und Anstrengung konzentrierten Zuhörens entbindet. Deshalb stutzt James Last die klassischen Origi-

nalwerke bzw. deren Ausschnitte dadurch zurecht, daß er Strukturelemente, die sich einer solchen Hörerwartung zu widersetzen scheinen, vereinfacht, glättet oder ganz ausspart [41]). Dabei nimmt er keinerlei Rücksicht auf die ursprüngliche Intention und originale Gestalt des Werkes, das vielfach zu einem Potpourri sanglicher Melodiebruchstücke verstümmelt und nicht selten zu einer zusammenhanglosen Folge isolierter vordergründiger Reizstrukturen partikularisiert wird [42]). Diesen Vorgang der Trivialisierung klassischer Musik haben Werner Hahn und der Verfasser in der zehnteiligen ORF-Sendereihe „Business mit Beethoven. Zur Popularisierung und Kommerzialisierung klassischer Musik" nicht nur an verschiedensten Bearbeitungen Beethovenscher Musikstücke, sondern auch an zahlreichen Werken weiterer Komponisten von J. S. Bach bis zu M. Mussorgsky detailliert untersucht [43]). Hierbei zeigte sich, daß trivialisierende Bearbeitungen (wie z. B. die von James Last) im Grunde nicht das Werk selbst vermitteln, sondern allenfalls seine leere, jeglicher künstlerischen Aussage entkleidete Reizhülse oder seine zu „Umweltschmutz" „zerstäubte" Klangoberfläche [44]). Ein solcher Trivialisierungsprozeß, der im Rahmen dieses Aufsatzes nicht anhand von Detailanalysen konkreter Beispiele (wie z. B. im zitierten Beitrag von H. J. Feurich) veranschaulicht werden kann, dient in erster Linie der Kommerzialisierung und ist auch dadurch nicht zu rechtfertigen, daß Hörer solcher Verarbeitungen vereinzelt und relativ selten nach dem Original fragen. (Man denke in diesem Zusammenhang an die Werbung einer bekannten Schallplattenfirma, die Beethovens Neunte mit dem Hinweis „Song of Joy in Originalfassung" anpries!) Das didaktische Problem liegt darin, daß sich einem solchen Hörer, der nach dem Original greift, die anfängliche Erfahrung mit der reduzierten und partikularisierten Bearbeitung als hörpsychologische Zugangsbarriere in den Weg stellt. Die psychologische Zugangserleichterung und Hörmotivation der Bearbeitung erweist sich als Zugangshindernis für das Original, weil dieses mit der gleichen Hörerwartung und Hörweise rezipiert wird wie die Bearbeitung. Eine mit „außermusikalischen" Gefühlsverknüpfungen verbundene und durch funktionelle Verfremdung kanalisierte Wahrnehmung struktureller Details als vordergründiger partikulärer reizauslösender Elemente tritt an die Stelle eines echten Zugangs, einer geistigen Auseinandersetzung und einer Vertiefung in das Werk und seine ebenso vielschichtige wie differenzierte Gesamtgestalt.

Deshalb muß der angebliche pädagogische Wert solcher Bearbeitungen ernsthaft bezweifelt werden, es sei denn, daß man sie in der oben geschilderten Weise in den Unterricht einbezieht und sie – etwa unter den genannten neun didaktischen Fragestellungen – problematisiert.

Das vielleicht charakteristischste Kennzeichen der James Lastschen Trivialisierungstechnik liegt in der grundsätzlichen (ihm selbst vielleicht gar nicht bewußten) Tendenz seiner Bearbeitungen, pseudoreligiöse Funktionen zu gewinnen und sakrale Wirkungen hervorzurufen. Wo die Klassikerbearbeitungen allerdings Seelentrost zu spenden scheinen, bewirken sie letztlich eine temporäre Entrückung aus der alltäglichen Wirklichkeit. Indem sie eine solche Realitätsflucht anbieten, fordern sie indirekt zur unablässigen Wiederholung des narkotisierenden Hörens derartiger Bearbeitungen auf, das letztlich zum suchtartigen Konsum ohne Ende und damit zum grenzenlosen Geschäft führen kann.

Dieses Geschäft mit der Trivialisierung klassischer Musik beschränkt sich aufgrund entsprechender Werbe- und Verbreitungsmethoden nicht auf Bearbeitungen klassischer Musik, sondern erstreckt sich in vielen Fällen leider auch auf Einspielungen des Originals, die unter die Kategorie der Trivialisierung der Objekt-Subjekt-Beziehung, d. h. des kommunikativen Wechselbezuges musikalischer Interaktionen fallen (siehe oben Fragestellung 9).

Abschließend läßt sich grundsätzlich feststellen, daß alle oben dargestellten Arten kommerzieller Trivialisierung ebenso auf die geheimsten und tiefsten Bedürfnisse und Sehnsüchte des Menschen spekulieren wie die moderne Produkt-Werbung, die sich u. a. auf sozialpsychologische und psychoanalytische Erkenntnisse der Motivationsforschung gründet [45]) und sich in wachsendem Maße klassischer Musik in Original und Bearbeitung bedient [46]).

Dieses auf Trivialisierung beruhende Geschäft mit und durch Musik dringt in fast alle Bereiche des Seelenlebens, der Intimsphäre des Menschen ein, ohne Rücksicht, ohne Scham, unbemerkt, umgeben mit dem Schleier des Sakralen, des Tröstenden, Helfenden, Behütenden; denn im Zeitalter kulturindustrieller Massenkommunikation begleitet Musik den Menschen überall: zu Hause, im „stillen Kämmerlein", im Auto, im Kaufhaus [47]). Wo immer er sich aufhält, erklingt Musik, „Umweltmusik", die zu einem großen Teil aus trivialisierten, bearbeiteten und zuweilen auch originalen klassischen Werken besteht. Diese unterscheiden sich in ihrer Funktion und Wirkung eben wegen des reduzierenden, kanalisierenden und vermarktenden Trivialisierungsvorganges oft kaum von Schlagern und sonstiger genuiner Trivialmusik, bei deren Kompositionsprozeß der Gesichtspunkt der Verkäuflichkeit a priori eine wesentliche Rolle spielte.

So gesehen könnte man heute fast vom „Zeitalter musikalischer Trivialität" sprechen – Grund genug, diese als zentrales didaktisches Problem in den Unterricht einzubeziehen [48]).

Anmerkungen

[1]) H. Helmers: „Trivialliteratur im Literaturunterricht", Manuskript vom 26. 7. 72

[2]) C. Dahlhaus (Hrsg.): „Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert", Regensburg (Bosse) 1967. H. de la Motte-Haber (Hrsg.): „Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst", Frankfurt/Main (Klostermann) 1972

[3]) Meine eigenen Ausführungen zur Didaktik der Popularmusik sind oft in dieser Richtung mißinterpretiert worden. U. a. in meinen Publikationen: „Schlager und Beat im Unterricht. Möglichkeiten einer Einbeziehung der Popmusik in die Didaktik und Methodik des Musikhörens", in: K. Sydow (Hrsg.): „Musik-

hören und Werkbetrachtung in der Schule", Wolfenbüttel (Möseler) 1969, S. 55—57; „Schlager in der Schule", in: S. Helms (Hrsg.): „Schlager in Deutschland", Wiesbaden (Breitkopf) 1972. S. 357—372; „Popmusik im Unterricht" (Schallplattenreihe mit Beiheften), Wiesbaden (Breitkopf) 1971 ff. (zus. mit W. Hahn)

[4]) H. Rauhe: „Wissenschaftstheoretische Probleme der Entwicklung von Integrationsmodellen der Musiklehrerausbildung", in: G. Noll (Hrsg.): „Musikpädagogik in der Studienreform", Mainz (Schott) 1976. H. Rauhe/J. Thiele: „Wissenschaftstheoretische Probleme der Erziehungswissenschaft", München (Kösel) in Vorbereitung

[5]) H. Rauhe: „Probleme der Feststellungsästhetik und ihre didaktische Relevanz", in: M. Alt (Hrsg.): „Empirische Forschung in der Musikpädagogik", Mainz (Schott) 1970, S. 46—53; ders.: „Musikpädagogik als Didaktik musikalischer Kommunikation und Interaktion, in: I. Bontinck (Hrsg.): „Festschrift für Kurt Blaukopf", Wien (UE) 1975, S. 77—96.

[6]) H. Rauhe: „Sozialisationsbedingtes Musikverhalten als Problem musikpädagogischer Forschung und Curriculumentwicklung", in: H. Antholz/W. Gundlach (Hrsg.): „Musikpädagogik heute", Ratingen (Henn) 1975, S. 64—78, ders.: „Umweltgeprägtes Musikverhalten. Aspekte der Ermittlung und didaktischen Analyse", in: K. Blaukopf (Hrsg.): „Schule und Umwelt", Wolfenbüttel (Möseler) 1975, S. 15—42 (= Beiträge zur Schulmusik Bd. 28)

[7]) H. Rauhe/H.-P. Reinecke/W. Ribke: „Hören und Verstehen, Theorie und Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts", München (Kösel) 1975

[8]) Vgl. G. Noll: „Zur Kreativität der Musikdidaktik" in: Forschung in der Musikerziehung, 7/8/1972; H. Roth: „Kreativität lernen?" in: Die deutsche Schule, 3/1976, S. 142—159

[9]) H. Rauhe: „Individuation und Sozialisation durch Wahrnehmungs- und Verhaltenserziehung im musikalischen Bereich", in: E. Kraus (Hrsg.): „Musik und Individuum". Musikpädagogische Theorie und Unterrichtspraxis, Mainz (Schott) 1975, S. 78—98

[10]) H. Rauhe: „Kommunikationstheoretische Probleme der didaktischen Interpretation von Musik", in: H. Hopf/W. Krützfeldt (Hrsg.): „Musikpädagogik im Drahtverhau", Ratingen (Henn) 1974, S. 77—88

[11]) H. Rauhe: „Musik in der Umwelt. Hilfe oder Bedrohung?" Interdisziplinäre Ansätze einer Musikökologie als musikbezogener Umweltforschung", Wiesbaden (Breitkopf) 1976

[12]) Rauhe/Reinecke/Ribke: „Hören und Verstehen", a. a. O., S. 175 ff.

[13]) W. Wiora: „Der Trend zum Trivialen im 19. Jahrhundert", in: H. de la Motte-Haber (Hrsg.): „Das Triviale . . . ", a. a. O., S. 274

[14]) H. Rauhe: „Musikpädagogik als Didakt musikalischer Kommunikation und Interaktion", in: I. Bontinck (Hrsg.): Festschrift für Kurt Blaukopf, Wien (UE) 1975, S. 77—96, ders.: „Zur Funktion der Analyse in der Musikpädagogik. Ein methodologischer Beitrag zur ästhetischen und didaktischen Theorie musikalischer Kommunikation", in: G. Schuhmacher (Hrsg.): „Zur musikalischen Analyse", Darmstadt (Wiss. Buchges.) 1973 (= Wege der Forschung, Bd. 4791); ders.: „Zum Wertproblem der Musik. Versuch einer Ästhetik der Trivialität als Grundlage für eine Didaktik der Popularmusik", in: W. Krützfeldt (Hrsg.): „Didaktik der Musik 1967", Hamburg (Erziehung und Wissenschaft) 1968, S. 24—44; ders.: „Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation", Karlsruhe (Braun) 1974 (= Musik und Gesellschaft, Heft 13/14)

[15]) R. Hoberg: „Trivial. Zum Wortgebrauch im heutigen Deutsch", und E. Zöfgen: „Lateinisch ‚trivialis' und verwandte Begriffe im Romanischen, Deutschen und Englischen. Ein Beitrag zur Wortgeschichte", in: H. de la Motte-Haber (Hrsg.): „Das Triviale . . . .", a. a. O., S. 9 ff und 21 ff.

[16]) R. Hoberg: „Trivial. Zum Wortgebrauch im heutigen Deutsch", a. a. O., S. 15

[17]) Vgl. hierzu den Abschnitt über den Begriff „trivial" in: M. Greiner: „Die Entwicklung der modernen Unterhaltungsliteratur", Studien zum Trivialroman des 18. Jahrhunderts", Reinbek 1964, S. 141 ff. (= rde 207)

[18]) E. Forcellini: „Lexicon totius Latinitatis", Bononiae 1965, Bd. IV, zit. nach: E. Zöfgen: „Lateinisch ‚trivial' und verwandte Begriffe im Romanischen, Deutschen und Englischen", in: H. de la Motte-Haber (Hrsg.): „Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst", a. a. O., S. 24

[19]) Vgl. H. Helmers: „Trivialliteratur im Literaturunterricht", a. a. O.

[20]) Von den deutschen Äquivalenten her liegt eine Austauschbarkeit zwischen vulgaris und trivialis nahe, wie E. Zöfgen (a. a. O., S. 24) mit Recht feststellt.

[21]) E. Zöfgen, a. a. O., S. 25

[22]) E. Zöfgen, a. a. O., S. 40 f.

[23]) J. u. W. Grimm: „Deutsches Wörterbuch", XI. Band, 1. Abt., II. Teil, Leipzig 1952, S. 724—726 (Ausgabe der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin)

[24]) Zöfgen, a. a. O., S. 39

Themen im
Juli/August 1976

Das Petitum nach dem Schulmusikunterricht

Die Landeselternbeiräte äußern sich zum Schulfach Musik

Stress in der Schule

Die gegenwärtige Situation der Schulmusik. Zum Problem der musikalischen Elterndidaktik

Diskussionsbeiträge:

Zum Kommunikationsfetisch in der Musikpädagogik

Ästhetische Aspekte musikalischer Kommunikation

[25]) Musik und Bildung 11/1973, S. 573 ff, hier S. 573
[26]) Zöfgen, a. a. O., S. 39
[27]) H. Schelsky: „Einsamkeit und Freiheit. Idee und Gestalt der deutschen Universität und ihrer Reformen", Reinbek 1963, S. 112–115 (= rde 171/172)
[28]) Schelsky: a. a. O., 114 f.
[29]) M. Tibbe: „Kunstmusik und Trivialmusik — eine Problemskizze", in: The International Review of Musical Aesthetics and Sociology, Zagreb 1973 (nach dem Manuskript zitiert).
[30]) Tibbe, a. a. O.
[31]) ebenda
[32]) ebenda
[33]) ebenda
[34]) Rauhe/Reinecke/Ribke: „Hören und Verstehen", a. a. O., S. 212 (Katalog kategorialer Fragestellungen einer offenen Planung und Gestaltung handlungsorientierten Musikunterrichts)
[35]) C. Dahlhaus: „Trivialmusik und ästhetisches Urteil". in: „Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert", a. a. O., S. 20.
[36]) H. J. Feurich: „Grundzüge einer musikalischen Warenkunde", in: Musik und Bildung 5/1974, S. 301
[37]) ebenda
[38]) H. Rauhe: Artikel „Trivialmusik", in: F. Blume (Hrsg.): „Musik in Geschichte und Gegenwart", Kassel (Bärenreiter), Supplementband 2
[39]) S. Borris: „Psychognomie der Popmusik", Wiesbaden (Breitkopf) in Vorbereitung
H. Rauhe: „Das verchromte Wunschkonzert oder: Der Sound für den sozialen Aufstieg", 8. Sendung der zehnteiligen ORF-Sendereihe „Business mit Beethoven. Zur Popularisierung und Kommerzialisierung klassischer Musik", gesendet am 30. 11. 75 in Ö1 von 14.45 Uhr bis 15.15 Uhr
[40]) Sie finden sich u. a. auf folgenden Langspielplatten: „Classics" (Polydor 2371 320), „Classics Up To Date, Vol. 1 und 2 (Polydor 249 371), „In Concert" (Polydor 2371 191)
[41]) H. J. Feurich: „James Lasts Bearbeitung des 2. Satzes von Beethovens ‚Pathétique'", in: Musik und Bildung 4/1973, S. 184—189
[42]) H. J. Feurich: „Grundzüge einer musikalischen Warenkunde", a. a. O., S. 301. H. Rauhe: „Zur Popularisierung und Kommerzialisierung klassischer Musik, aufgezeigt am Beispiel Beethovens", in: G. Weiß (Hrsg.): Festschrift für Erich Valentin, Regensburg (Bosse) 1976
[43]) Die wesentlichsten Beispiele und ihre didaktischen Analysen erschienen in der Reihe „Popmusik im Unterricht" (Schallplattenreihe mit Beiheften), Wiesbaden (Breitkopf), in Vorbereitung
[44]) Vgl. H.-Chr. Schmidt: „Musikalischer ‚Umweltschutz'?", in: Musik und Bildung 4/1972, S. 168–171; H. Rauhe: „Musik in der Umwelt. Hilfe oder Bedrohung?", a. a. O.
[45]) L. v. Rosenstiel: „Psychologie der Werbung", Rosenheim 1969; G. Kleinen/R. Schönhöfer: „Beispiel Fernsehwerbung", Boppard 1974
[46]) R. Meißner: „Mendelssohns Söhnlein: Musik in der Fernsehwerbung", in: Musik und Bildung, 5/1974, S. 305 ff.; H. Rauhe: „Musik in der Umwelt", a. a. O.
[47]) H. Rauhe: „Zur Popularisierung und Kommerzialisierung klassischer Musik", a. a. O.
[48]) Weitere Hinweise siehe in: H. Rauhe: „Popmusik und Schlager. Analyse — Didaktische Theorie — Unterrichtspraxis", Wolfenbüttel (Möseler) in Vorbereitung

Für die Unterrichtspraxis

Rainer Schmitt

Musik in der Werbung
Ein Beitrag zu ihrer Didaktik[1])

Unter den zahlreichen Gestaltungsmitteln der Wirtschaftswerbung gehört die Musik zweifellos zu denjenigen, die erst in neuester Zeit – genauer gesagt im Laufe der letzten 20 Jahre – zunehmend an Bedeutung gewonnen haben. Noch 1953 war Musik als Medium der Werbung so unbedeutend, daß sie in dem zu dieser Zeit in Essen erschienenen Buch von Hans Ferdinand Kropff mit dem Titel „Die Werbemittel und ihre psychologische, künstlerische und technische Gestaltung" mit nur einem Satz erwähnt wird. In dem relativ kurzen Kapitel über Werbefunk heißt es dort, bezogen auf die bisherigen Erfahrungen in Amerika: „Entscheidend für die Wirkung des Werbefunks ist die Anwendung von Gefühlsappellen; sie beginnen mit der ‚sympathischen Stimme' (radio voice) und führen über eine entsprechende Textgestaltung zu einer Untermalung oder Begleitung durch musikalische Darbietungen" [2]). Die Kürze, mit der Kropff die akustischen Ausdrucksmöglichkeiten der Rundfunkwerbung abhandelt, ist verständlich, wenn man bedenkt, daß zur damaligen Zeit noch keine wissenschaftlich abgesicherten Erkenntnisse über die Wirksamkeit dieser Werbeform existierten. So ist Kropff mit einer positiven Beurteilung der Effizienz von Radiowerbung sehr zurückhaltend und hält es daher für sinnvoller, diese Form der Werbung lediglich als Ergänzung der übrigen Werbemittel anzusehen. Für ihn gehört Werbefunk noch zu den „umstrittenen Werbemitteln" [3]), nicht zuletzt auch deshalb, weil er „nur gehört und nicht gesehen oder durch andere Sinneseindrücke wahrgenommen werden kann" [4]). Hinsichtlich der Werbung durch Fernsehen vermag Kropff lediglich auf die rasche Entwicklung in den USA hinzuweisen.

Nun hat die seit den fünfziger Jahren ständig wachsende gesellschaftliche Bedeutung von Rundfunk und Fernsehen dazu geführt, daß sich auch die Rolle dieser Massenmedien als Vermittler von Werbung wesentlich vergrößert hat. So werden von jeder deutschen Rundfunkanstalt täglich ungefähr 100 Werbespots von in der Regel 30 bis 35 Sekunden Dauer ausgestrahlt. An 24 Einschalttagen werben die Radiosender der Bundesrepublik im Auftrag der Wirtschaft für fast 600 verschiedene Produkte. Hinsichtlich der Werbung im Fernsehen weist die Statistik ähnlich hohe Zahlen auf.

So werden jeden Tag von den einzelnen Fernsehanstalten Deutschlands im Schnitt 50 Spots von ca. 25 Sekunden Dauer ausgestrahlt. Die Zahl der umworbenen Marken liegt hier mit ca. 750 an 24 Einschalttagen sogar noch höher als beim Rundfunk. Die Ausgaben für Werbesendungen betragen allein in der Bundesrepublik jährlich über eine Milliarde DM.

Entsprechend ihrer quantitativen Zunahme sind Funk- und Fernsehwerbung in den letzten beiden Jahrzehnten auch in ihrer Wirkung von so großer Bedeutung für den Wettbewerb der freien Marktwirtschaft geworden, daß sie zumindest eine gleichwertige Rolle neben der Druckwerbung erlangt haben. Zahlreiche Marktforschungsinstitute untersuchen schon seit langem regelmäßig den Erfolg bestimmter Werbesendungen unter dem Aspekt der Umsatzsteigerung, und auch andere Forschungseinrichtungen sind mittlerweile zu wissenschaftlich abgesicherten Ergebnissen hinsichtlich der Wirksamkeit und kommunikativen Bedeutung von Funk- und Fernsehwerbung gekommen.

Ist also der Grad der Wirksamkeit bestimmter Werbespots heute annähernd meßbar, indem man die Umsatzsteigerung über einen längeren Zeitraum hinweg beobachtet, so stößt man doch bei einer differenzierteren Analyse der Ursachen eines Werbeerfolgs auf die Schwierigkeit, daß viele verschiedene Faktoren diesen bedingen können. Daher ist man eher auf Vermutungen angewiesen, wenn man beispielsweise bestimmen will, welchen Anteil am Erfolg einer Werbung speziell der Sprache, der Musik oder gegebenenfalls dem Bild zukommt. Betrachtet man also – wie hier beabsichtigt – nur die Musik als *ein* partielles Ausdrucksmittel auditiver und auditiv-visueller Werbung, so sollte man sich allerdings der Tatsache bewußt sein, daß letztlich erst ein Zusammenwirken von Sprache, Musik und Bild den Erfolg von Werbesendungen bedingt.

Um Schülern das enge Verhältnis bewußt zu machen, das beispielsweise zwischen den Komponenten Sprache und Musik besteht, empfiehlt es sich, einmal zu einem erfundenen und auf Tonband gesprochenen Werbetext unterschiedliche Begleitmusiken ablaufen zu lassen. Die Schüler werden hierbei sehr schnell feststellen, daß die eingespielte Hintergrundmusik nicht in allen Fällen zum Werbetext paßt. Vielmehr muß die Wirkung, welche die musikalische Begleitung auf den Hörer ausübt, übereinstimmen mit den zentralen Aussagen des Textes. Ist dort beispielsweise von „Lebensfreude“ und „Glück“ die Rede, werden die Schüler eine träumerisch sentimentale Begleitung nahezu ausnahmslos als unpassend empfinden und statt dessen eine beschwingt und fröhlich wirkende Hintergrundmusik vorschlagen [5]).

Bevor wir uns jedoch weiter der Musik zuwenden, sei zunächst kurz einiges zu denjenigen Werbespots gesagt, bei denen bewußt auf Musikeinsatz verzichtet wird. Auch solche Werbung kann erfolgversprechend sein. Dies beweist schon allein die Tatsache, daß etwa ein Drittel der gesendeten Spots ohne musikalische Gestaltung ist. Allerdings muß gesagt werden, daß dieser Anteil wesentlich geringer wäre, würde man die bei nicht-musikalischen Werbespots vorhandenen Umweltgeräusche als Schallquellen konkreter Art den musikalisch gestalteten Spots zurechnen.

Daß Werbefachleute bisweilen auf den Einsatz von Musik verzichten, hat wohl zwei Hauptgründe: Einmal besteht die Gefahr, daß durch einen ununterbrochenen Musikeinsatz in Werbesendungen eine gewisse Eintönigkeit eintritt, die leicht zu einem Absinken auditiver Reize und damit zu einem Nachlassen der angestrebten Aufmerksamkeit beim Hörer führen kann, zum anderen – und dies betrifft vor allem den Rundfunk – erscheinen Werbespots sowieso häufig als Einlage zwischen Musiksendungen und heben sich daher in manchen Fällen gerade durch eine nichtmusikalische Gestaltung unter Umständen besser ab.

Schließlich kann eine musikalische Aufmachung von Werbespots auch dann unerwünscht sein, wenn eine Argumentation durch das Wort den Vorrang vor einer Suggestion durch andere akustische Medien wie Musik haben soll. Jedoch ist Argumentation in der Werbung auch heute noch eher die Ausnahme als die Regel, so daß aus diesem Grund nur relativ selten auf Musik verzichtet wird. Vielmehr werden nicht-musikalische Spots eher unter dem Aspekt der Erzeugung von Aufmerksamkeit angelegt, wie dies der extreme Fall einer Werbung für Cointreau zeigt, bei der zunächst nur das Fabrikat gezeigt wird und erst nach zwanzig Sekunden Ruhe aus dem Lautsprecher die karge Mitteilung kommt, man sei auch ohne große Worte einer der größten Liköre geworden.

Trotz allem ist die Bedeutung der Musik für die Werbung unbestreitbar. Hierauf verweist schon die Tatsache, daß man bis heute bei der Mehrzahl der Werbesendungen nicht auf Musik als kommunikatives Medium verzichtet. Jedoch kann Musik in Werbespots durchaus verschiedene Funktionen erfüllen. Eine analytische Betrachtung der in der Bundesrepublik ausgestrahlten Spots zeigt, daß folgende Hauptfunktionen der Musik immer wieder in den Vordergrund rücken:

1. Aufmerksamkeit erregen
2. Interesse wecken
3. Erfolgserlebnisse suggerieren
4. Assoziationen herstellen
5. Stimmungen erzeugen
6. Potentielle Käuferschichten ansprechen
7. Wort und Bild klanglich unterstützen
8. Texte und Bildfolgen gliedern

Diese Funktionen entsprechen zum Teil dem in den USA für die Wirtschaftswerbung entwickelten System, das mittlerweile bereits Modellcharakter erlangt hat und unter dem Kennwort AIDA allgemein bekannt geworden ist:

A	für „Attention“	(Erregung von Aufmerksamkeit)
I	für „Interest“	(Erzeugung von Interesse)
D	für „Desire“	(Weckung von Wünschen)
A	für „Action“	(Auslösung von Handlungen)

Will man mit Hilfe einer Werbemusik Aufmerksamkeit und Interesse erregen, so können diese Ziele selbstverständlich auf völlig verschiedene Weise und mit durchaus unterschiedlichen musikalischen Mitteln erreicht werden. Die zweifellos einfachste und auch anspruchsloseste Form

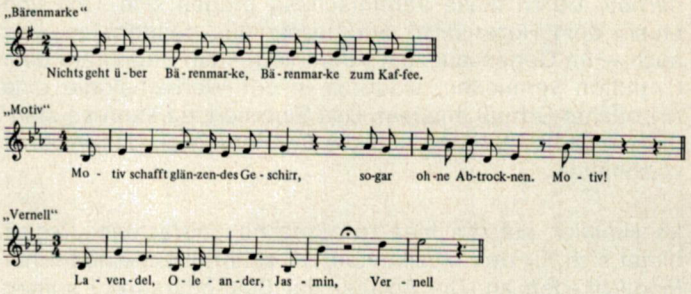
bietet das Signal, das – nicht selten in Form einer Fanfare – den Werbespot einleitet und keine inhaltliche Beziehung zu Text oder Bild haben muß. Solche Signale bzw. Fanfaren sind bei der Arbeit mit Schülern als Einstieg in eigenes Gestalten von Werbemusik sehr geeignet, weil sie relativ leicht nachvollzogen und auch selbst erfunden werden können [6]).

Es ist verständlich, daß die Aufmerksamkeit des Hörers um so größer wird, je stärker eine Beziehung zwischen ihm und der erklingenden Musik besteht. Diese Erkenntnis machen sich viele Werbefachleute zunutze, indem sie entweder durch Beibehaltung einer bestimmten Musik deren Bekanntheitsgrad erhöhen und so eine Beziehung zwischen Hörer und Werbemusik erst aufbauen oder indem sie bereits in der Auswahl der Musik auf bestimmte Passionen der potentiellen Käuferschicht Rücksicht nehmen. Beide Methoden sind in besonderer Weise geeignet, das Interesse des Hörers an der Werbung und damit auch am angepriesenen Produkt zu wecken. Beim Aufbau einer derartigen Beziehung zwischen Hörer und Musik bedient man sich schon seit langem erfolgreich der sogenannten Erkennungsmelodie. Diese erreicht in manchen Fällen einen so hohen Bekanntheitsgrad, daß sie zum akustischen Aushängeschild des Produkts selbst wird. Auf diese Weise kommt es zu einem Dreiecksverhältnis zwischen Werbemusik, Rezipient und angepriesener Ware, denn der Bekanntheitsgrad des durch eine Erkennungsmusik vorgestellten Produkts erhöht sich im gleichen Maß wie die Musik an Beliebtheit zunimmt.

Die inzwischen aus Fernsehen und Rundfunk verbannte Zigarettenwerbung hat in den vergangenen Jahren überzeugende Beispiele dafür gebracht, daß eine durch Erkennungsmusik geschickt hergestellte Beziehung zwischen Marke, Musik und Hörer zu großen Verkaufserfolgen führen kann. Der in der angelsächsischen Welt beliebte Sportsmaster-Marsch von Robert Busby war beispielsweise durch die Werbung so bekannt geworden, daß er als akustisches Merkmal der Zigarettenmarke „Peter Stuyvesant" galt, über Jahre hinaus unverändert beibehalten wurde und noch heute in der Filmwerbung der Firma anzutreffen ist [7]). In dieser weithin bekannten Werbung findet man eine einmalige Homogenität zwischen Textaussage, Bild und Ton. Die Bildfolge zeigt stets das Klischee des erfolgreichen, dynamischen und modernen Menschen, der es sich leisten kann, in modernen Jumbo-Jets Ozeane zu überfliegen und mit einer „Peter-Stuyvesant"-Zigarette den „Duft der großen weiten Welt" zu genießen. Dabei erklingt vor, während und nach den Textaussagen des Spots der schmissige, modern instrumentierte und keinesfalls preußisch aufgemachte Sportsmaster-Marsch von Busby.

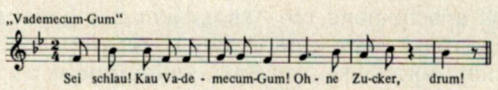
Dieses beinahe schon klassische Beispiel wirkungsvoller Werbemusik wird noch heute gerne imitiert, jedoch kaum übertroffen. Denn eine so vollkommene Symbiose von Bildschnitt, Text und Musik wie in der „Peter Stuyvesant"-Werbung wird nur selten erreicht. Insbesondere Waschmittelhersteller bedienen sich in ihrer Werbung mit Vorliebe einer kraftvollen Marschmusik, wobei der straffe Rhythmus gerne mit dem Arrangement eines modernen Tanzorchesters verbunden wird, Sowohl der „Fakt"- wie auch der „Persil"-Marsch geben hierfür ein Beispiel.

Nun ist verständlich, daß eine Beziehung zwischen Werbetext und Musik wesentlich einfacher herzustellen ist, wenn man nicht – wie in den letztgenannten Fällen – reine Instrumentalmusik als Begleitung benutzt, sondern den Werbetext selbst mit einer Melodie versieht und singen läßt. Ein gesungener Werbeslogan, in der Fachsprache Jingle genannt, entwickelt sich wegen seiner Kürze und Eingängigkeit ebenfalls sehr schnell zur beliebten Kennmelodie des jeweiligen Produkts. Die folgenden drei Jingles z. B. werden in den Werbesendungen von Rundfunk und Fernsehen schon seit Jahren unverändert beibehalten:



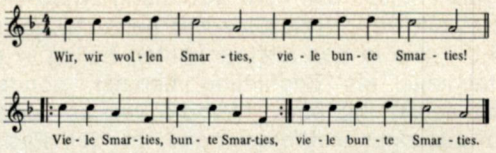
Die simple Melodik dieser Jingles hat nicht nur eine einprägsame Wirkung, sondern lenkt zugleich durch eine geschickte Instrumentierung bzw. raffinierte Aufnahmetechnik die Aufmerksamkeit der Hörer auf den Werbeslogan und damit auf das betreffende Produkt. So wird beispielsweise das „Vernell"-Jingle begleitet von Chor, Zither und Oboe. Dadurch drängt sich dem Hörer eine Assoziation mit den Lebensräumen der Natur und Bergwelt geradezu auf. Hinzu kommt ein geschickter Einsatz des Halls, der wesentlich zum weichen und zärtlich anmutenden Charakter der Solostimme beiträgt. „Wäsche duftweich spülen" – dieses zentrale Motto des Werbetextes von Vernell wird so – wie wir sehen – sinngemäß auf die Musik des Spots übertragen.

Aber nicht nur Assoziationen und Stimmungen sollen beim Hörer durch den Einsatz bestimmter Musik erzeugt, sondern oft auch ganz bestimmte potentielle Käuferschichten angesprochen werden. Nicht selten zeigt sich dies gerade bei solchen Werbespots, deren Produkte für Kinder bestimmt sind. Die Musik wird hier ganz bewußt auf diese Käuferschicht zugeschitten, indem man z. B. die Melodik beliebter Volks- oder Kinderlieder einfach übernimmt, um von vornherein der positiven Wirkung der Musik sicher zu sein. Die Werbung für „Vademecum-Gum" verwendet beispielsweise in ihrem Jingle den Anfang des bekannten Kolumbus-Liedes:



Die „Smartie"-Werbung wandte ein derartiges parodistisches Verfahren in noch größerem Umfang an und übernahm das beliebte Kinderlied „Petersil' und Suppenkraut" nahezu vollständig:

„Smartie"



Melodie und Rhythmus sind lediglich dort leicht verändert worden, wo die Silbenzahl des Werbetextes dies fordert. Darüber hinaus wird in der Werbung in Abwandlung der Liedvorlage die Leiermelodik des Anfangs am Schluß wiederholt. Durch diese Vereinfachung prägen sich Text und Musik dem Hörer nicht nur besser ein, sondern es wird auch – im Gegensatz zum Kinderlied – ein Enden auf dem Grundton vermieden, wodurch in der Werbemelodie eine Art offener Schluß entsteht. Das Smartie-Lied kann so ständig wiederholt werden und die Erinnerung an das Produkt wachhalten.

Im Hinblick auf die hier zur Sprache gebrachten Jingles bietet sich für den Musikunterricht eine Fülle methodischer Möglichkeiten an. Die Schüler der Sekundarstufe I sollten dabei vor allem durch eigenes Gestalten und Nachvollziehen rezeptive Grunderfahrungen machen. Demgegenüber werden in der Sekundarstufe II Analyse und Interpretation stärker in den Vordergrund treten [8]).

Durch Werbemusik ganz bestimmte potentielle Käuferschichten ansprechen und so deren Interesse am Produkt wecken ist eine vorrangige Intention zahlreicher Spots in Rundfunk und Fernsehen. So ist festzustellen, daß bei Artikeln, die primär für jugendliche Käuferschichten bestimmt sind, gerne Schlager- und bisweilen auch Popmusik Verwendung finden. Ein gutes Beispiel für den Zuschnitt der Werbemusik auf die Jugend ist die „Afri-Cola"-Werbung, bei der Worte wie sexy, mini, super, flower und pop-op, die zum Teil der jugendlichen Teilkultur und ihrer spezifischen Terminologie entstammen, ohne näheren Sinnzusammenhang aneinandergereiht werden. Dazu erklingt eine Musik, deren sphärenhafte Klänge in Verbindung mit den verschwommenen Bildfolgen und kurzen Wortfetzen durchaus den Eindruck des Rauschhaften entstehen lassen.

Aber nicht nur Kinder und Jugendliche sind angesprochen, wenn es gilt, das Interesse bestimmter Käuferschichten zu wecken. So werden beispielsweise die gesellschaftlichen Oberschichten älteren Jahrgangs gerne als anspruchsvolle Konsumenten betrachtet und die für sie bestimmten Artikel mit einem entsprechend „seriösen" musikalischen Background versehen, der nicht selten dem Bereich historisch-artifizieller Musik entnommen ist. Besonders Barockmusik vermittelt anscheinend die Assoziation des gehobenen Lebensstandards, denn gerade bei Luxusartikeln und ganz bestimmten Alkoholika, wie Sekt, Weinbrand u. ä., wird sich gern dieser Musik bedient. Nicht selten gehen barocke Klänge einher mit Bildfolgen, die das vornehme Freizeitleben einer elitären Oberschicht darstellen. Daß es bei einer solchen Übernahme historisch-artifizieller Musik in die Werbung häufig allein wegen der gebotenen Kürze zu Stilkopien kommt, liegt auf der Hand [9]).

Eine besonders große Rolle spielt in der Werbung – wie schon oben erwähnt wurde – auch der Schlager. Er gehört wegen seiner künstlerischen Anspruchslosigkeit zur sogenannten leichten Musik und erfreut sich größter Beliebtheit in breiten Bevölkerungsschichten. Eine Hitparade jagt die andere, und die Schlagerindustrie gehört mittlerweile zu den größten Branchen des Musikmarktes. Schlagermusik will nicht aktiv gehört werden, sondern ist eher auf passives Verhalten des Rezipienten angelegt. Denn nur so kann dieser sich von der in Schlagern besungenen heilen Welt, der Liebe, dem Glück, der Lebensfreude usw. musikalisch einfangen lassen.

Es ist auffallend, daß gerade für die Produkte, die bei schmutzigen und anstrengenden Tätigkeiten beispielsweise im Haushalt gebraucht werden, gerne Werbeschlager komponiert werden. Auf diese Weise wird den potentiellen Käufern suggeriert, solche Tätigkeiten ließen sich mit dem betreffenden Artikel spielend leicht bewältigen. Putzen und Scheuern wird zur Freude, und selbst die zeitraubendsten Arbeiten erledigt man plötzlich blitzschnell. Aus angespannten Hausfrauen werden zufriedene Mütter, die ihre Zeit ganz einem harmonischen Leben im Kreise der glücklichen Familie widmen können. Schlagerähnliche Musik hat häufig die Aufgabe, diese Suggestion zu unterstützen. Wer daran nicht so recht glauben will, der möge nur einmal das Experiment machen und beispielsweise den Ton entsprechender Fernsehwerbespots vorübergehend abstellen. Man wird dann leicht feststellen, welch starken Anteil die Musik an der Suggestion von Glück, Zufriedenheit und Erfolg hat.

Aber nicht nur suggestive Wirkungen gehen vom Werbeschlager aus, sondern mit ihm können zugleich auch auf einfachste Weise Aufmerksamkeit und Interesse einer breiten Hörerschicht erregt werden. Denn gerade weil der Schlager zu den beliebtesten Musikformen der Gegenwart gehört, ist er hierzu besonders dienlich. So erleben wir ebenso in der Rundfunk- wie in der Fernsehwerbung immer wieder, daß entweder bereits bekannte Schlager auf einen Werbetext gesungen werden oder – was noch häufiger vorkommt – ein neuer Schlager eigens für einen Werbespot komponiert und von bekannten Stars dargeboten wird. Werbeschlager erfreuen sich bei Hörern schon allein deshalb meist großer Beliebtheit, weil das Arrangement dem gerade gängigen Sound stark angepaßt und die Musik auf diese Weise mit dem „Schein des Bekannten" umgeben ist. Aber nicht nur in der sogenannten Sekundär- und Tertiärebene, also den Bereichen von Interpretation, Arrangement, Besetzung und elektroakustischer Wiedergabe, finden wir zahlreiche Ähnlichkeiten und Entsprechungen, sondern auch in der Primärebene. So treten bestimmte melodische Floskeln, harmonische Verbindungen und rhythmische Grundformen in den verschiedensten Schlagern und dementsprechend auch in Werbeschlagern immer wieder auf.

Für eine Behandlung dieses Bereiches der Werbemusik im Unterricht ist ein Exkurs in das Gebiet des Schlagers kaum zu umgehen. Denn Grundeigenschaften wie Einprägsamkeit, Verständlichkeit, Breitenwirkung und Unterhaltsamkeit sind auch für die Werbemusik relevant, so daß sich hier zahlreiche Parallelen aufzeigen lassen, durch welche die Bedeutung der Schlagermusik in der Werbung erst

recht verdeutlicht wird [10]). Es dürfte dem Lehrer keine Schwierigkeiten bereiten, aus der Werbemusik geeignete Beispiele für die Übernahme von beliebten Schlagern, bekannten Interpreten oder gängigen Sounds zu finden. So wurde beispielsweise noch vor kurzem der beliebte Schlager der Les Humphries-Singers mit dem Titel „I'm From the South" ohne jegliche Veränderung der Musik parodiert und erschien in der Werbung für das Waschmittel „Fakt" unter dem Titel „Hurra, hurra, das neue Fakt ist da." Und wenn die Griechin Vicky Leandros in einem ihr eigenen Stil für „Perwoll" singt, wird der bewußte Bezug zu gängigen Sounds der Schlagermusik vollends deutlich. Da sich jedoch gerade diese Art von Werbemusik den ständig im Wandel befindlichen Strömungen auf dem Sektor der Unterhaltungsmusik immer wieder neu anpaßt, sind weitere Beispiele an dieser Stelle kaum angebracht. Die Auswahl geeigneter Unterrichtsbeispiele muß der Lehrer hier zu gegebener Zeit selbst treffen.

Zum Schluß soll noch einmal kurz der Einsatz reiner Instrumentalmusik zur Sprache kommen. Schon zu Beginn hatten wir hierzu mit Signalmusik und Marsch zwei interessante Formen kennengelernt. Beide wurden primär dazu eingesetzt, Aufmerksamkeit und Interesse zu wecken und waren daher in ihrer Wirkung vordergründig. Anders verhält es sich jedoch dann, wenn die Musik in erster Linie dazu beitragen soll, Assoziationen und Stimmungen zu erzeugen sowie Textaussagen und Bildfolgen klanglich zu unterstützen. Sie erscheint in diesen Fällen meist als Begleitmusik und hält sich im Hintergrund, ohne jedoch deshalb an Wirkung einzubüßen. Derart gestaltete Werbespots sind zweifellos am häufigsten anzutreffen.

Musik in der Werbung ist jedoch nicht immer ausschließlich auf den Inhalt des Textes bezogen, sondern kann auch dessen Form stärker berücksichtigen und erhält dann die Funktion, den Werbetext und gegebenenfalls die dazugehörigen Bildfolgen zu gliedern. Eine solche Gliederung spielt sich in manchen Spots auf sehr simple Weise ab, indem die gesprochenen Texte einfach durch passende Musikabschnitte oder Signale unterbrochen werden. Häufig werden jedoch auch in ein und demselben Werbespot verschiedene der hier erörterten Erscheinungsformen von Werbemusik miteinander kombiniert. Der Einsatz einer bestimmten Art von Musik – sei es nun Signal, Hintergrundmusik, Jingle usw. – ist dann meist abhängig von Form *und* Inhalt des Textes. So wird beispielsweise bei der Werbung für das Reinigungsmittel „Meister Proper" eine beschwingt wirkende Hintergrundmusik erst in dem Moment eingesetzt, als die zum Ausdruck gebrachte Verzweiflung der Hausfrau über den Schmutz ihren Höhepunkt erreicht hat, der Gebrauch von „Meister Proper" plötzlich alle Unannehmlichkeiten in Vergessenheit geraten läßt und sich die Reinigungsprobleme wie von selbst lösen. Ein eingängiges Jingle beschließt den Spot, um die Erinnerung an das Produkt wachzuhalten.

Die Gestaltung von auditiver und auditiv-visueller Werbung wird wesentlich beeinflußt durch das sich wandelnde Musikverständnis unserer Gesellschaft sowie durch den musikalischen Geschmack einzelner Gruppen. Kurz gesagt: Musik, die gestern noch bei den Hörern ankam, kann heute bereits als veraltet gelten. Werbemusik ist funktionelle Musik. Hinter ihr steht nicht ein ästhetischer Anspruch, sondern die kommerziell begründete Intention, durch den Einsatz von Musik die Möglichkeit der Manipulation von Konsumenten zu vergrößern. In der negativen Erfahrung, die manipulative Wirkung der Werbemusik zu erkennen, bietet sich eine Möglichkeit, Schüler an die eigentlichen Funktionen dieser Musik heranzuführen.

Der Vorrang außermusikalischer Funktionen hat wohl auch dazu geführt, daß die Werbemusik bisher weder eine eigene Gattung noch einen eigenen Stil hervorgebracht hat. Vielmehr bedient man sich in diesem Bereich aller nur möglichen musikalischen Formen und Inhalte. Daher darf wohl gesagt werden, daß es eigentlich gar keine eigenständige „Werbemusik" im engeren Sinne des Wortes gibt, sondern nur „Musik in der Werbung".

Anmerkungen

[1]) Einzelprobleme der Werbemusik wurden bisher in folgenden Veröffentlichungen behandelt: Hans-Klaus Jungheinrich: „Hörmassage. Musik in der Werbung", in: Musica, Jg. 23, 1969, S. 559—561; Helga de la Motte-Haber: „Das singende und klingende Plakat. Werbung durch Musik", in: Sprache im technischen Zeitalter, Nr. 44, 1972, S. 143; Monika Tibbe: „Werbung. Zum Zähneputzen Dur-Tonarten", in: Neue Musikzeitung 6/7, 1973; Roland Meißner: „Mendelssohns Söhnlein. Musik in der Fernsehwerbung", in: Musik und Bildung, Jg. 6 (65), 1974, S. 305—307; Werner Freitag: „Musik und Werbung. Versuche im Fachpraktikum Musik", in: Musik und Bildung, Jg. 6 (65), 1974, S. 308—310; Volker Mall: „Musik in der Werbung", in: Musica, Jg. 29, 1975, S. 488—491.
Kleinere Kapitel zur Werbemusik enthalten u. a. folgende neueren Schulbücher: „Lehrbuch der Musik" (Möseler-Verlag, Wolfenbüttel) Bd. 2, S. 29–32 und Bd. 3, S. 21 f.; „Musik aktuell (Bärenreiter-Verlag, Kassel), S. 22–24; „Resonanzen", Sekundarstufe 1, Bd. 2 (Diesterweg-Verlag, Frankfurt a. M.), S. 18–21; „Ton und Taste" (Schöningh-Verlag, Paderborn), S. 244 f.

[2]) Hans Ferdinand Joseph Kropff: „Die Werbemittel und ihre psychologische, künstlerische und technische Gestaltung", Essen 1953, S. 144.

[3]) Ebd., S. 143.

[4]) Ebd., S. 145.

[5]) Eine gute Arbeitshilfe für Analysen von Werbetexten im Unterricht bietet Johann Dietrich Bödeker: „Sprache der Anzeigenwerbung", 2 Hefte (Textheft u. Lehrerheft); = Sprachhorizonte. Arbeitsunterlagen für den Sprach- und Literaturunterricht, hrsg. v. G. Jahn, H. 2, Karlsruhe 1973 (2. Aufl.)

[6]) Mehrere Notenbeispiele zu Signalen und Fanfaren der Werbemusik findet man bei Volker Mall: „Musik in der Werbung", a. a. O., S. 488 f., so daß hier darauf verzichtet werden kann.

[7]) Die Melodie dieses Marsches ist abgedruckt in: Lehrbuch der Musik, Bd. 3, S. 21.

[8]) Eine Möglichkeit zur Behandlung des Stoffes wird angeboten im Aufsatz von Werner Freitag, Musik und Werbung, a. a. O.

[9]) Siehe hierzu die Beispiele bei Roland Meißner: „Mendelssohns Söhnlein", a. a. O., S. 306.

[10]) Vgl. Siegmund Helms (Hrsg.): „Schlager in Deutschland", Wiesbaden 1972, S. 63 f.

Literaturhinweise zum Gesamtthema dieses Heftes

Dahlhaus, C. (Hrsg.): Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1967

Dahlhaus, C.: Über die „mittlere Musik" des 19. Jahrhunderts.
In: C. Dahlhaus (Hrsg.): Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1967

Dahlhaus, C.: Trivialmusik und ästhetisches Urteil.
In: C. Dahlhaus (Hrsg.): Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1967

de la Motte-Haber, H. (Hrsg.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst.
In: Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Bd. 18. Frankfurt 1972

de la Motte-Haber, H.: Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen.
In: Musik und Bildung, Heft 6, 1976

Deschner, K.: Kitsch, Konvention und Kunst. List Taschenbücher 93. München 1965

Dibelius, U.: Das vielgeliebte Monstrum Schlager.
In: HiFi Stereophonie, Heft 9, 1975

Feil, A.: Volksmusik und Trivialmusik. Bemerkungen eines Historikers zu ihrer Trennung.
In: Die Musikforschung, 26; Kassel 1973

Feurisch, H.-J.: Grundzüge einer musikalischen Warenkunde.
In: Musik und Bildung, Heft 6, 1974

Gröning, C.-H.: Unterhaltungsmusik in der Schule. Frankfurt 1970

Holthusen, H.-E.: Die flüchtige Musik der Saison und unsere Existenz.
In: Universitas, 1955

Hahn, W./Rauhe, H.: Der deutsche Schlager I. Beiheft zur 1. Schallplatte in der Reihe „Aktuelle Popmusik im Unterricht". Wiesbaden 1970

Killy, W.: Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen. Göttingen 2/1962

Komma, K. M.: Vom Ursprung und Wesen des Trivialen im Werk Gustav Mahlers.
In: Musik und Bildung, Heft 9, 1973

Komma, K. M.: Kriterien des musikalischen Kitsches.
In: Musik und Bildung, Heft 6, 1976

Kneif, T.: Rockmusik und Wissenschaft. Aspekte einer zeitgenössischen Trivialkunst.
In: Melos, Heft 1, 1975

Kneif, T.: Die Eigenart des Trivialen in der Rockmusik.
In: Musik und Bildung, Heft 6, 1976

Kneif, T.: Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches.
In: Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literatur und Geistesgeschichte 37 (1963)

Lindenberger, H.: Polster der Seele – Randbemerkungen zur Trivial-Musik.
In: HiFi Stereophonie, Heft 9, 1975

Rauhe, H.: Zur Popularisierung und Kommerzialisierung klassischer Musik.
In: G. Weiß (Hrsg.): Festschrift für Erich Valentin, Regensburg 1976

Rauhe, H.: Artikel „Trivialmusik".
In: F. Blume (Hrsg.): Musik in Geschichte und Gegenwart, Supplementband 2, Kassel 1976

Rauhe, H.: Umweltgeprägtes Musikverhalten. Aspekte der Ermittlung und didaktischen Analyse.
In: K. Blaukopf (Hrsg.): Schule und Umwelt. Wolfenbüttel 1975, S. 15–42

Rauhe, H.: Sozialisationsbedingtes Musikverhalten als Problem musikpädagogischer Forschung und Curriculumentwicklung.
In: H. Antholz/W. Gundlach (Hrsg.): Musikpädagogik heute, Ratingen 1975

Rauhe, H.: Musikpädagogik als Didaktik musikalischer Kommunikation und Interaktion.
In: I. Bontinck (Hrsg.): Festschrift für Kurt Blaukopf, Wien 1975, S. 77–79

Rauhe, H.: Popularität in der Musik. Interdisziplinäre Aspekte musikalischer Kommunikation. Karlsruhe 1974

Rauhe, H.: Zur Funktion der Analyse in der Musikpädagogik. Ein methodischer Beitrag zur ästhetischen und didaktischen Theorie musikalischer Kommunikation.
In: G. Schuhmacher (Hrsg.): Zur musikalischen Analyse, Darmstadt 1973 (= Wege der Forschung, Bd. 4791)

Rauhe, H.: Schlager und Beat im Unterricht. Möglichkeiten einer Einbeziehung der Popmusik in die Didaktik und Methodik des Musikhörens.
In: K. Sydow (Hrsg.): Musikhören und Werkbehandlung in der Schule, Wolfenbüttel 1970

Rauhe, H.: Zum Wertproblem der Musik. Versuch einer Ästhetik der Trivialität als Grundlage für eine Didaktik der Popularmusik.
In: W. Krützfeldt (Hrsg.): Didaktik der Musik 1967, Hamburg 1968, S. 24–44

Rauhe, H.: Zum volkstümlichen Lied des 19. Jahrhunderts.
In: C. Dahlhaus (Hrsg.): Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Regensburg 1967

Reinecke, H.-P.: Die emotionelle Seite der Trivialität in der Musik. Hypothesen und Ansätze zu ihrer psychometrischen Analyse.
In: H. de la Motte (Hrsg.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Frankfurt 1972

Schmidt-Joos, S.: Geschäfte mit Schlagern. Bremen 1960

Sönstevold, G./Blaukopf, K.: Musik der einsamen Masse. Karlsruhe 1968

Worbs, H. Chr.: Der Schlager. Bremen 1963

Zimmerschied, D.: Beat, Background, Beethoven. Frankfurt 1971

Ks.

Gelesen und zitiert

Bildungsreform gescheitert?

Der bayerische Kultusminister plädiert für mehr Bescheidenheit, mehr Pragmatismus

Nun beugen sich die Ärzte übers Krankenbett der Bildungsreform. Scherbengerichte über „Picht und die Folgen" werden veranstaltet; gleichzeitig wehrte sich die alte Garde der Bildungsplanung – von Dahrendorf über Hellmut Becker bis zu Hildegard Hamm-Brücher – begreiflicherweise gegen den Vorwurf bildungspolitischer Trunkenheit und Verblendung. Was ist zu tun?

1. Eine erste Forderung dürfte wohl allgemeine Zustimmung finden: Bildungsplanung und Bildungspolitik müssen (wieder) stärker an der Gesamtpolitik orientiert werden. Sie müssen auf das verfassungsmäßig, politisch und finanziell Mögliche Rücksicht nehmen. Sie dürfen sich nicht in einem pädagogischen Kreidekreis bewegen. Sie müssen wissen, was mehr und bessere Bildungsangebote und ihre Nutzung an Folgen und Wirkungen für die Gesamtheit, an notwendigen Vorkehrungen für Politik und Wirtschaft mit sich bringen.

Persönlich glaube ich – im Unterschied zu Hellmut Becker – nicht an eine kurzfristige Entkopplung von Bildungs- und Berechtigungssystem. In einer sozialstaatlichen Demokratie – und Bildung ist eines der wichtigsten Elemente staatlicher Daseinsvorsorge – sind die gegenläufigen Trends zu mächtig. Wer mehr Bildungsmöglichkeiten sucht, will dafür etwas haben: Aufstiegschancen, besseren Sozialstatus, höheres Einkommen; es wäre Selbsttäuschung zu meinen, das Publikum fasse Bildung, frei nach Humboldt, als reinen Selbstzweck auf.

Daher müssen Planungen auf einen relativ engen, sich nur langsam lockernden Zusammenhang von Bildung, Berechtigung und Beruf abgestellt werden. Wer mehr Abiturienten will, muß mehr Studienplätze schaffen; wer mehr Akademiker ausbildet, muß auch an Berufs- und Arbeitschancen denken. Ist das nicht in wünschbarem Maße möglich, so muß man zeitig lenken und verteilen: Alternativangebote für 16jährige sind allemal humaner als Verweigerungen für 24jährige.

2. Eine zweite wichtige Aufgabe ist die Wiedergewinnung von Initiative, Spontaneität und Konkurrenz im Bildungswesen – sowohl beim einzelnen wie in den Schulen und Hochschulen, sowohl zwischen privaten und öffentlichen Trägern wie zwischen den Ländern. Das ist ein weites Feld. Es beginnt bei der durch Curricula, Mitbestimmungsregelungen und Verwaltungsgerichte hart eingeschränkten, dringend wiederzugewinnenden pädagogischen Autonomie des Lehrers, und es hört bei der – in der Bundesrepublik erst einmal zu institutionalisierenden – Konkurrenz von staatlichen und nichtstaatlichen Hochschulen noch nicht auf.

Der Druck eines extensiven, von den Eltern im Zeichen des Numerus clausus begreiflicherweise genützten Nachprüfungsrechtes der Gerichte gegenüber Lehrerzensuren und Schulprüfungen droht den Unterricht in juristische Kasuistik zu verwandeln – daher auch der von Hellmut Becker zu Recht festgestellte enge Spielraum für Schulversuche. Hochschulen, durch Kapazitätsverordnungen an die Leine genommen, durch behördlich geförderten Aufstieg der Mittelmäßigen auf Jahre in ihrem Stellenplan blockiert, verlieren allmählich die wichtigste Voraussetzung für ihre Weiterentwicklung: die Kompetenz, zwischen Qualität und Nichtqualität zu unterscheiden. Ich habe kein Patentrezept, wie die Uniformierung des Bildungswesens, die von diesen Trends ausgeht, zu steuern wäre. Aber die Dinge haben ein solches Maß erreicht, daß man nur Lichtenberg zitieren kann: „Ich kann freilich nicht sagen, ob es besser werden wird, wenn es anders wird; aber soviel kann ich sagen, es muß anders werden, wenn es gut werden soll."

3. Endlich müssen die Lehr- und Studienpläne in allgemeinen, beruflichen und Hochschulen wieder übersichtlich, durchschaubar und moderat in Größenordnung und Anspruch werden; sowohl ein Zuviel wie ein Zuwenig muß vermieden werden. Auch das ist leichter gesagt als getan. Denn die Zweite Aufklärung hat im Lehrplan und im Schulbuch soviel Wissensstolz und aufgeblasene Oberflächlichkeit zurückgelassen, daß es Jahre brauchen wird, bis die Reform sich wirklich reformiert hat.

Klärungen sind nötig. Die ständige Selbstüberholung des Wissens, in der Forschung unentbehrlich, kann keine Formel für die Schule sein. Gegenüber den Spezialisten muß der Schulmann (auch in den Ministerien und Schulbehörden) die Sache der Kinder und Schüler vertreten; und die verlangt Auswahl, Praktikabilität, sinnvolle Schwerpunktbildung – sie verlangt freilich auch, daß ein Grundbestand von Wissen *(multum non multa)* vorrätig gehalten wird und daß über dem Lernen des Lernens – das Lernen nicht völlig verschwindet.

Das sind einfache Dinge, gewiß. Sie bedürfen nicht des „großen Plans". Aber sind wir nicht inzwischen der großen Pläne gründlich überdrüssig? Paßt eine Bildungsreform „aus einem Guß", mit durchkonstruiertem wissenschaftlichem Grundriß, von einer Verwaltung stolz-erziehlich „umgesetzt" zur Bewußtseinserhellung des Publikums, überhaupt in unsere pluralistisch-demokratische Landschaft? Sollte man solches nicht als ein obrigkeitsstaatliches Konzept sanft im Archiv verschwinden lassen (wo Humboldt, Süvern, C. H. Becker ruhen)? Wozu Kopien unter ganz veränderten Verhältnissen?

Mehr Bescheidenheit, mehr Pragmatismus täte not, auch in der Bildungsreform. Und nachdem die Reformpädagogen die totale Schule entfesselt, die Juristen sie in unterrichtliche Kasuistik geschnürt haben und die Mediziner und Psychologen händeringend vor dem Ergebnis stehen – wäre dies nicht die Stunde einer von Schlagworten nicht eingeschüchterten Politik und Verwaltung?

Hans Maier

(Aus: „DIE ZEIT", Nr. 6, Hamburg, 30. Januar 1976)

Seit 1798
Pirastro
Saiten für alle Streichinstrumente
Darm • Darm umsponnen •
Chromstahl • »Flexocor«®

Neue Bücher und Arbeitsmittel

Soziologie

Es ist kaum ein Zufall, daß die Soziologie immer wieder um ihre Selbstbestimmung bemüht ist und dabei ihre Erklärungskraft gerade an historisch konkreten Tatsachen zu behaupten versucht. Durch die mittlerweile fast unerträglich gewordene Flut von „Befragungen" und „Fragebogenaktionen", mit denen Soziologie zwangsläufig identifiziert wird, gerät sie in die Gefahr, zu einem Hilfsverfahren reduziert zu werden, das lediglich Datensammlungen über Zusammenhänge zwischen sozialen Indikatoren und bestimmten Gegenständen (z. B. dem Musikkonsum) liefert. Ob sich die Soziologie auch als eine Theorie behaupten kann, welche die beschworene „soziale Wirklichkeit" aus gesellschaftlichen Prämissen heraus zu erklären vermag, hängt nicht zuletzt davon ab, ob sie qualitativ neue Erklärungen für historisch gegebene und bereits erklärte Phänomene bieten kann. Eine solche „historische Sozialwissenschaft" will sich jedoch nicht in eine Geschichtsschreibung auflösen, die nur die Entwicklung der Institutionen, sozialen Rollen und Funktionen bzw. der allgemeinen gesellschaftlich-ökonomischen Bedingungen schilderte, sondern erhebt darüber hinaus den Anspruch, die herkömmlichen hermeneutischen Verfahren der Geschichtsschreibung durch eigene Begriffe, Hypothesen und Methoden zu ersetzen oder zumindest zu ergänzen.

Eine Darstellung der komplizierten Beziehungen zwischen der als System verstandenen Soziologie und der Geschichte, auf die sich ihre Begriffe beziehen sollen – (Topitsch: „Geschichte ohne Soziologie ist blind, Soziologie ohne Geschichte leer) –, ist in den folgenden beiden Arbeiten zu finden:

Winfried Schulze: „Soziologie und Geschichtswissenschaften" (Fink Verlag, München 1974, 272 S., 19,80 DM)

Hans-Ulrich Wehler: „Geschichte als Historische Sozialwissenschaft (Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1973, 122 S., 5,– DM)

Schulze schildert zunächst, wie sich die Beziehungen zwischen Geschichtswissenschaft und Soziologie seit Droysen und Max Weber entwickelten. Den Unterschied zwischen den beiden Disziplinen sieht er nicht als einen der unterschiedlichen Gegenstände, sondern als einen zwischen den analytischen und dialektischen Denkmethoden. Dabei wird viel Information über den scheinbar abgeklungenen, dennoch offengebliebenen, „Positivismusstreit" gegeben (vgl. Th. W. Adorno u. a.: Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie, Neuwied, 2. Aufl. 1970). Der seit zwanzig Jahren in extremen Positionen verharrende Gegensatz zwischen „Verstehen" und „Erklären", zwischen einer hermeneutisch begriffenen Geschichte und einer empirisch-analytischen Soziologie, wird von Schulze im Postulat einer „Kooperation" der beiden aufgelöst. Die Gründe für die Mißverständnisse, die im Verhältnis der beiden Disziplinen bis heute nicht abgebaut sind, werden auch in diesem Buch nicht aufgedeckt. Dagegen ist Schulze eine klare Differenzierung zwischen Soziologie und Historischem Materialismus, der an die Stelle einer „proletarischen Soziologie" tritt, gelungen.

Die drei Essays, die Wehler zu einem Buch zusammenfaßte, sind im Gegensatz zu dem eben beschriebenen Versuch einer objektiven Darstellung eher ein Plädoyer für die These, Geschichtsprozesse und geschichtliche Zusammenhänge seien vor allem aus sozialen, politischen und ökonomischen Bedingungen zu erklären

Wie eine historische Tatsache, etwa der Stilwandel zwischen Barock und Klassizismus, als ein sozial, politisch und ökonomisch bedingter Prozeß der „Verbürgerlichung" erklärt werden kann, ist dem folgenden Buch zu entnehmen:

Leo Balet/E. Gerhard: „Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert" (Ulstein-Verlag, Berlin 1973, 526 S., 9,80 DM)

Die bereits in den dreißiger Jahren – zu Zeiten des blühenden Historischen Materialismus – entstandene Arbeit erklärt die Wandlungen der Kunst als Widerspiegelung der sich wandelnden Interessen einer neuen sozialen Schicht – des sich zu Wort meldenden Bürgertums. Das Buch gibt eine Menge an Informationen über ökonomische, politische, geistige und soziale Prozesse dieser Zeit, die im engen Zusammenhang mit der Entstehung des neueren Kunstbegriffes zu sehen sind. Die Schwäche des Buches liegt in einem zu einfach verstandenen Determinismus zwischen sozioökonomischer „Basis" und Kunst und wird etwa in folgender Argumentation deutlich:

Der feudale Absolutismus, der nach „unendlicher Macht" strebt, bildet sich in der Musik des Barock als eine „endlose Beweglichkeit" des formtragenden Prinzips der „Reihung" ab, das eben den dynamischen Vorstellungen des Absolutismus als Symbol der „Endlosigkeit" entspricht, während die Symmetrie der dreiteiligen Form „mit dem Machtgedanken, als mit dem statischen Moment des Absolutismus zusammenhing". Dieses Erklärungsschema, wonach z. B. die Entstehung der Sonatenform mit dem dynamischen Wesen des Bürgertums zusammenhängt, gerät durch die Auffasung der Kunst als Symbol ökonomischer Prozesse in Gefahr, seinen materialistischen Anspruch in mystischen Symbolismus aufzulösen. Daß das „ästhetische Bewußtsein" – um in der Ursprungssprache dieses Konzeptes zu reden – von dem „gesellschaftlichen Sein" nicht unabhängig ist, wird auch von der nichtmarxistischen Geschichtsschreibung nicht geleugnet. Von entscheidender Bedeutung ist jedoch, wieweit die ästhetischen Prozesse restlos auf die Bedingungen der ökonomischen Basis zurückzuführen sind bzw. inwieweit sie ihre Eigenständigkeit gegenüber der Basis beibehalten und autonomen Gesetzmäßigkeiten folgen, durch die sie sich sowohl von der Basis als auch von anderen Formen des Überbaus unterscheiden. Wer sich dafür interessiert, wie kompliziert die Transformationsprozesse und Wechselwirkungen zwischen Basis und Überbau sind, der möge das folgende Buch von Kosik lesen (Karel Kosik: Dialektik des Konkreten, Frankfurt 1973).

Was eine einem Dogma nicht verfallene Sozialgeschichte für die Erklärung der Kunst leisten kann, hat Arnold Hauser in seinem – inzwischen zum Standardwerk gewordenen – Buch gezeigt (Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1973). Hausers Bedeutung liegt darin, daß er nicht die sozialen Bedingungen, sondern die Kunst, deren Entwicklung er schildert, zum Ziel hat und daß er die Grenze zwischen allgemeinen Voraussetzungen einer Epoche und autonomen Mechanismen der strukturellen Entwicklung ästhetischer Objekte respektiert und nicht verwischt. Sein neues Buch:

Arnold Hauser: „Soziologie der Kunst" (Beck Verlag, München 1974, 818 S., 39,50 DM)

bietet eine „systematisch" zusammenhängende Darstellung „wesentlicher Fragen der Soziologie der Kunst". Wer jedoch ein vollständiges System von logisch miteinander verbundenen Kategorien erwartet, dürfte enttäuscht sein. An dessen Stelle tritt eine anspruchsvolle Sammlung von Grundproblemen der Kunstsoziologie, in die das System zerfällt. Nach der Darstellung einiger Begriffe (Totalität, Realität, Spontaneität, Konvention, Individuum, Klassen-

bewußtsein, Geschichtlichkeit) folgt eine Abhandlung der Wechselbeziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft (Kunst als Produkt der Gesellschaft; Gesellschaft als Produkt der Kunst) sowie eine breit angelegte Diskussion der Dialektik im allgemeinen wie auch der Dialektik des Ästhetischen. Der zweite Teil des Buches ist dann dem herkömmlichen Problem der Soziologie gewidmet, der Vermittlung der Kunst zwischen Autor und Publikum (Autor, Konsument, Mittler, Kunstkritik, Institutionen der Vermittlung, Kunsthandel, Verstehen und Mißverstehen). Die Bildung, als einer der wesentlichen Indikatoren des Interesses an der Kunst und die damit verbundene Problematik der Massenkunst, der Massenmedien und u. a. auch der Pop-Musik, wird in einem weiteren Kapitel abgehandelt. Im letzten Kapitel „Das Ende der Kunst", mischen sich bei Darstellung der Kunstentwicklung (seit Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Absurden Theater) historische und systematische Aspekte. Erst hier wird klar, daß die systematisch organisierte Erkenntnis gesellschaftlicher Prozesse ihren Sinn erst dann erreicht, wenn durch sie historische Wandlungen erklärt werden können. Zugleich zeigt Hauser, daß seine rhapsodisch explizierten Grundbegriffe selbst Produkte der Geschichte und als solche historischen Wandlungen unterworfen sind. Hausers Schilderung der Geschichte seiner Kategorien ist überzeugender als sein Versuch, die Basis des konkreten Materials zu verlassen und zu einem in sich geschlossenen theoretischen System zu gelangen, dem es an Systematik und weltanschaulicher Prägnanz fehlt.

Einen bescheideneren Ansatz, die Grundbegriffe einer Kunstsoziologie systematisch zusammenzufassen, stellt das folgende, auf den Bereich der bildenden Kunst bezogene Buch dar:

Hans-Peter Thurn: „Soziologie der Kunst" (Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1973, 193 S., 10,– DM)

„Soziologie" bedeutet für Thurn nicht die Reduktion von Kunst auf Gesellschaftliches, sondern ihre Aufgabe liegt vielmehr in der „Klärung des Anteils, den die Gesellschaft an der Entstehung und Ausgestattung von Kunst (hat)". Diese streng durchgehaltene methodische Prämisse bewahrt den Autor vor Vereinfachung auch dann, wenn er – wie am Beispiel Joseph Beuys – leicht in Versuchung kommen könnte, „die Gesellschaft" für bestimmte Schwierigkeiten im Umgang mit dieser Kunst verantwortlich zu machen. Im ersten Teil des Buches rekonstruiert Thurn die Geschichte der Kunstsoziologie von ihren Anfängen in der französischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts (Proudon, Taine, Guyau) bis zur Gegenwart (Hauser, Silbermann). Die Rolle der Institutionen – ein obligatorischer Schwerpunkt jeder Kunstsoziologie – wird durch Reflexionen über Kunsthandel, Museen, Kritik, Kunstakademien und über die Rolle des Staates behandelt. Anregend an diesem Buch ist besonders der zweite Teil, in dem von der banalen Tatsache ausgegangen wird, daß die sozial gegebenen Determinanten nicht nur die Rezeption, sondern auch die Entstehung der Kunstwerke bedingen, wobei betont wird, daß Kunstwerke nicht nur in einer ökonomischen, sondern auch geistigen Situation entstehen. Bei seiner Analyse der Kunst als einer Lebensform deutet Thurn die Kunst als symbolische Handlung. Die auf Levi-Strauss zurückgehende Theorie der symbolischen Handlung (vgl. P. Berger – Th. Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Frankfurt 1970; P. Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt 1974) geht davon aus, daß das Gesellschaftliche sich in der Kunst als symbolische Handlung offenbart, jedoch haben an dieser Handlung auch psychische, geistige, antropologische u. a. Komponenten teil. In symbolischen Handlungen wird nicht nur das Individuelle, sondern vor allem das Allgemeine präsentiert, durch welches das Kunstwerk in seiner Wirkung andere Bedeutungsdimensionen erlangt, als durch die Intention beabsichtigt wurde.

Dem pragmatischen Aspekt der Kunstsoziologie, anders gesagt, der schlichten Frage nach der Prosa der Kunst in dieser Gesellschaft, wird in einer theoretisch und methodisch musterhaften empirischen Untersuchung nachgegangen:

Karla Fohrbeck/Andreas Johannes Wiesand: „Der Künstler-Report" (Hanser Verlag, München 1975, 688 S., 49,80 DM)

Dieser an Daten und Ergebnissen umfangreichen Arbeit (es wurden dreitausend detaillierte Interviews ausgewertet) liegt die inzwischen u. a. aus den Bundestagsdebatten bekannt gewordene „Künstler-Enquete" zugrunde, die vom Institut für Projektstudien in Hamburg im Auftrag der Bundesregierung erstellt wurde. Gegenstand der Untersuchung sind die soziale und wirtschaftliche Lage, die rechtliche Position und Marktsituation sowie die Merkmale der Selbst- und Fremddarstellung der künstlerischen und verwandten Berufe in den Bereichen Darstellende Kunst, Bildende Kunst und Musik. Aus dem Bereich Musik wurden befragt: Komponisten, Textdichter, Musikbearbeiter, Dirigenten, Chorleiter, Tonmeister, Instrumentalisten der E-Musik, Musiker in Kulturorchestern, Gesangssolisten in Oper, Operette und Liedersänger, Opernchorsänger, Unterhaltungs-, Tanz- und Jazzmusiker wie auch Musikpädagogen, worunter nur „Lehrer an Musikschulen in Voll- oder Teileinstellung, Freischaffende Musiklehrer und Dozenten an öffentlichen Konservatorien und anderen Ausbildungsstätten für Berufsmusiker" gezählt wurden. Die Enquete berücksichtigte nicht die Lehrer an allgemeinbildenden Schulen, denn ihre Zielgruppe bildeten nur Pädagogen, die „Hauptberuflich Künstler sind". Merkmale des Künstlerbildes wurden an Hand folgender Indikatoren erhoben: Einschätzung der künstlerischen Arbeit von seiten der Öffentlichkeit und im Selbstverständnis der Künstler; Zugang zum Beruf „Künstler" (soziale Herkunft, Ausbildung etc.); Berufliche Schwerpunkte; Berufliche Stellung; Berufswechsel; der Arbeitsmarkt für Künstler (Nachfrage, Arbeitsvermittlung); berufliche und tarifliche Interessenverteilung; Art und Höhe des künstlerischen Einkommens und dessen Determinanten (Alter, Geschlecht, Ausbildung); persönliche Einschätzung der wirtschaftlichen Lage; Altersversorgung und soziale Sicherung usw. Die Darstellung der Ergebnisse dieser Untersuchung (deren thesenartige Zusammenfassung im Buch etwa 40 Seiten umfaßt) ist im Rahmen einer Besprechung kaum möglich. Allerdings sollte jeder zu dieser Arbeit greifen, der sich aus nicht nur sachlichen, sondern auch aus methodischen Gründen dafür interessiert, wie eine „Fragebogenaktion" gestaltet, durchgeführt und sinnvoll interpretiert wird. Und wenn hier u. a. festgestellt wird, daß die größte Schwundquote gerade die Musikberufe betrifft (1950 gab es hier noch fast doppelt soviel Berufsangehörige als 1970), so ist es nicht nur ein überzeugendes Ergebnis einer empirischen Untersuchung, sondern ein kulturpolitisches Alarmzeichen für den Stellenwert der Musik in diesem Lande.

Karl-Dieter Opp, der Autor eines der Standardwerke der soziologischen Methodenlehre (Methodologie der Sozialwissenschaften, Reinbek, 2. Aufl., 1972), schrieb vor einigen Jahren ein Buch, das das Interesse der soziologisch orientierten Musikpädagogen verdienen sollte:

Karl-Dieter Opp: „Verhaltenstheoretische Soziologie" (Rowohlt Verlag, Reinbek 1972, 296 S., 7,80 DM)

Den Ausgangspunkt bildet hier die Frage, ob Lerntheorien für die Soziologie fruchtbar gemacht werden können. Wenn Lerntheorien das Verhalten und dessen Wandel zu erklären vermögen und Musik als ein verhaltenauslösendes Phänomen angesehen wird, dann kann der Verhaltenswandel auch durch Erziehungstechniken herbeigeführt werden. Zu fragen wäre, ob die Musik und

die Formen des Umganges mit ihr den sozialen Wandel nicht stärker beeinflussen als die allgemeinen sozialen Variablen, die einer für sich stehenden Soziologie zur Verfügung stehen. Einfacher gefragt: Ist der soziale Wandel nur sozial bedingt oder ist er auch durch gelerntes (und daher beeinflußbares) Verhalten gegenüber ästhetischen Phänomenen mitbedingt? Ein allgemeines Programm einer sich entwickelnden „behavioral sociology", die die soziologischen und lerntheoretischen Aspekte in bezug auf unterschiedliche Verhaltensweisen zusammenführen will, bildet das Thema dieses Buches.

Peter Faltin

*

Textsammlungen

„Quellentexte zur Musikpädagogik", hrsg. von W. Heise, H. Hopf, H. Segler (G. Bosse Verlag, Regensburg 1973, 372 S., 29,– DM)

Quellentexte zur Geschichte der Musikpädagogik vorzulegen, ist ein verdienstvolles, längst fälliges Unternehmen. Stößt es doch, trotz der Dokumentationen in einschlägigen fachgeschichtlichen Arbeiten wie denen von Braun und Günther, in eine Lücke auf dem sonst nicht spärlich beschickten Markt musikpädagogischer Publikationen vor. Man fragt sich geradezu, ob das späte Erscheinen einer solchen Sammlung eine späte Erkenntnis gegenwärtiger Musikpädagogik indizieren könnte, sich nämlich ihre Existenz nicht durch kurzatmige Plädoyers für Aktualität erschleichen zu dürfen. Die Herausgeber weisen in ihrem kurzen Nachwort ausdrücklich auf die präsentische Funktion von Geschichte hin und bekennen, daß ihnen „bei der Sichtung des umfangreichen Materials deutlich wurde, wie wenig das Fach von sich weiß und wie fachliche Diskussionen hier und heute ihren weiten historischen Hintergrund haben". Warum sie in diesem Zusammenhang von „der kurzen Geschichte des Faches" sprechen, ist unerfindlich, zumal sie „anstelle eines Vorwortes" illustre Zitate von Plato, Luther, Pestalozzi und Goethe aus Seglers „Ahnengalerie" in „Musik und Musikunterricht in der Gesamtschule" wieder abdrukken. Denn es dürften ja wohl nicht die sieben Jahrzehnte gemeint sein, aus denen die bis 1961 reichenden Quellen stammen: von C. Kehrs informationsdichter Abhandlung zum Musikunterricht der Volksschule in 10. Auflage 1892 bis zum Programm der Bundestagung des AfS 1961 und zum Handbuch für Lehrer aus Ost-Berlin im gleichen Jahr. Für diesen „kurzen" Zeitraum ihrer Dokumentation haben die Herausgeber gute Gründe: Umfang eines Paperback-Bandes, zeitgeschichtlicher Akzent. Einige Texte wie Kretzschmars bekannter Aufsatz mit Hullahs Aktenstück über die Misere der Schulmusik in Deutschland oder die geschickt eingangs placierte Arbeit G. Schünemanns über Zelter weisen zudem weiter in die Vergangenheit zurück. Freilich begibt man sich mit der Jahresgrenze 1961 der Möglichkeit, problemgeschichtliche Durchblicke auf Schulmusikreform und Curriculumrevision seit den 60er Jahren anzubieten, welche mit Adornos Thesen zur „Musikpädagogischen Musik" und mit Warners kritischer Schrift zur musischen Erziehung von 1954 nur eben anklingen. Diesen „Verlust an Geschichte" scheinen die Herausgeber selber empfunden zu haben, da sie „eine Erweiterung des jetzt vorliegenden Quellenmaterials für wünschenswert halten, insbesondere die Dokumentation spezieller Fragestellungen in historischen Längs- und Querschnitten".

Um so mehr stellt sich die Frage nach Kriterien für Auswahl und Anordnung der Quellen. Der knappe Hinweis auf „Quellen mit einem Optimum an zeittypischer Aussage" suggeriert erkenntnistheoretische Sicherheit in der Handhabung der geschichtswissenschaftlich ungesicherten Begriffe des Typus und des Zeittypischen. (Sind Adornos Thesen gegen Pädagogische Musik nun zeittypisch oder gerade „unzeitgemäße Betrachtungen" und daher „geschichtlich relevant"?) Sicher wäre es müßig, über die Auswahl streiten und anstelle oder in Ergänzung der vorgelegten Beispiele andere einrücken zu wollen. Jedes der 45 Dokumente hat sein Quantum und Quale an fachpolitischer und -theoretischer Information, auch das Tagungsprogramm oder das Vorwort zum Liederbuch, die Verlagsankündigung oder die Literaturliste für den Musiklehrer, und jede Quelle „wartet" auf Analyse und Interpretation ohne ahistorische clausula rebus sic stantibus. Wenn allerdings auf 40 Seiten acht Reichsschulmusikwochen der Reihe nach dokumentiert werden, die Bundesschulmusikwochen als ihre Fortführung nach dem letzten Krieg aber mit keinem Beispiel, auch und gerade für musikpädagogische Problemgeschichte, vertreten sind, läßt sich die Frage nach Methode oder Zufall der Auswahl nur schwerlich verdrängen, selbst wenn man den Eindruck verbandspolitischer Infizierung von Fachhistorie, wofür es ja Exempel gibt, nicht gern aufkommen lassen und den Standort des Historikers als ein selektives Raster anerkennen möchte. Die Herausgeber rechnen mit mündigen und informierten Lesern: „Die Texte sprechen für sich." Ist mit diesem behenden hermeneutischen Diktum aber der Verzicht auf analytische Anmerkungen zu rechtfertigen? Verbietet nicht gerade eine scheinbar „selbstverständliche" Lektüre, Quellentexte zwischen zwei Buchdeckeln ohne jeden wissenschaftlichen Apparat und ohne jeden kontextuellen Hinweis zu versammeln, und zwar gerade im Blick auf die bevorzugt angesprochene Zielgruppe der Edition, nämlich Studenten der Musikpädagogik? Sicher wird man hier die alte Verwendungsdialektik des Schul- oder Studienbuches einspielen wollen, ob es nämlich als Hilfe oder ob es als Hürde zu fungieren habe, welche eben mit Hilfe des Lehrers bzw. Dozenten zu nehmen sei. Aber welcher Student (und wohl auch Dozent, der nicht gerade im ästhetischen Sozialismus des 19. Jahrhunderts zu Hause ist) kennt schon, um nur ein Beispiel zu nennen, in Kestenbergs Text über europäische Musikerziehung, von anderen Namen auf dieser einen Seite (S. 55) abgesehen, Ruskin und Morris (der eine im Namensregister ohne, der andere mit Vornamen verzeichnet)! Sind für sich sprechende Objekte und mündige Subjekte hier nicht ein zu schnelles Alibi für den bloßen Zusammenstand von Texten? Auch die Aufgliederung der Texte unter drei „Komplexe" führt den Leser nicht und will ihm trotz apostrophiertem toleranten Methodenverständnis nicht recht einleuchten: grundsätzliche Erwägungen zum Fach – „methodische" Überlegungen – die historische Situation des Faches mittelbar aufschließende Dokumente. Nicht nur überschneiden sich, wie es im Nachwort heißt, Inhalte im 1. und 2. Abschnitt, sondern die Disposition bleibt geschichtstheoretisch auch uneinsichtig, wenn etwa die Verlagsanzeige von O. Haases „Musisches Leben" unter Abschnitt 1 fällt, H. Fischers Ausführungen über „sinngebende und zielsetzende Regulative" der Schulmusik anläßlich von Reichsschulmusikwochen aber Quellen mit mittelbarer Schlüsselbedeutung darstellen sollen.

Mögen wissenschaftliche Editionsansprüche mithin auch unerfüllt bleiben, sollte dieser Band doch in musikpädagogischen

Wiener Urtext Edition

und -wissenschaftlichen Bibliotheken nicht fehlen. Denn die kritische Lektüre von Quellen, sollen sie Gegenwart in geschichtlichen Kategorien auslegen helfen, ist im Studium zu lernen, zumal da Texte und Textsammlungen nicht immer für sich sprechen.

Heinz Antholz

Methoden der Geisteswissenschaft

Martin Gosebruch / Christian Wolters / Walter Wiora: „Methoden der Kunst und Musikwissenschaft", Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, 6. Lieferung, hrsg. v. Manfred Thiel (R. Oldenbourg Verlag, München und Wien 1970, 153 S., 24,– DM)

Gibt es eine geisteswissenschaftliche Arbeitsmethode? Obwohl diese Frage nur schwer zu beantworten wäre, wird sie durch den vorliegenden Band eindeutig verneint. Darauf weist schon der Plural des Titels hin. Es werden aber auch wenig Gemeinsamkeiten zwischen den kunstgeschichtlichen und den musikwissenschaftlichen Verfahrensweisen erkennbar. Und wo das Problem „die Kunst und die Künste" einmal angeschnitten wird, und Einheit erzwungen werden soll, bleiben die Aussagen im Unbestimmten stecken. „Der Kunstgeschichtler hat . . . keinen besonderen Platz zu beanspruchen, schon zunächst nicht, weil Kunst über seinen Bezirk der Beaux-Arts weit hinausreicht und als Poesie und Musik die Nachbarwissenschaften angeht, aber auch deshalb nicht, weil Kunst tieferen Sinnes, als Einheit zwischen Wollen und Vollbringen, jeglichem Lebensvollzug aufgegeben, sich auf allen Ebenen und in mancher Erscheinung darstellt" (Gosebruch, S. 61). Oder aber an anderer Stelle erfährt man, daß „es ein bleibender Grundsatz ist, Musik nicht als Sondergebiet, sondern als Zweig der Kultur zu betrachten" (Wiora, S. 133). Das sind Sätze, die auch durch den Kontext kein Profil gewinnen.

Die einzelnen Beiträge kennzeichnet unterschiedliches Vorgehen. Gosebruch (Methodik der Kunstwissenschaft) rettet sich in eine weitgehend historische Beschreibung verschiedener Ansätze, die jedoch von Lorenz Dittmann (Stil-Symbol-Struktur, 1967) schon besser geleistet wurde. Wiora hingegen versucht eine systematische Betrachtung, die allerdings den Eindruck hinterläßt, Richtlinien für ein Proseminar „Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten" seien aufgezeichnet worden. Er schreibt für einen Leser, dem jegliche fachliche Voraussetzung fehlt, dem dann auch für die Analyse eines Werkes gesagt werden muß (S. 113/4): „Zur Vorbereitung gehören die Beschaffung der Quellen und das Quellenstudium sowie die Ermittlung der angemessenen Besetzung und Aufführungsweise, sofern diese nicht dem Notentext zu entnehmen ist. Ebenso wichtig ist das praktische Studium des Werkes an einem Instrument oder in gemeinsamem Musizieren, zum Beispiel im Collegium musicum, und ebenso wichtig intensives Hören in jeweils angemessener Verhaltensweise (z. B. Mitschwingen mit tänzerischer oder Einfühlung in expressive Musik)." Es bleibe dahingestellt, inwieweit die Verschwommenheit einerseits und die Banalität andererseits der Abhandlungen von Gosebruch und Wiora mit dem Gegenstand zusammenhängt (Methode wird bei wissenschaftstheoretischen Reflexionen zum Gegenstand). Den Eindruck mangelnder Kompetenz für das gestellte Thema gewinnt man allerdings insofern, als das Niveau der Betrachtung an den wenigen Stellen steigt, wo konkret von Kunstwerken gesprochen wird. Abzuheben gilt es den Aufsatz von Wolters über naturwissenschaftliche Methoden in der Kunstgeschichte. Verschiedene Arten, das Alter von Kunstwerken festzustellen oder chemische Zusammensetzungen von Farben zu bestimmen, werden dargestellt. Das wirkt klar und auch interessant.

Helga de la Motte-Haber

Verhaltensmuster der jungen Generation

Irmgard Bontinck (Hrsg.): „New Patterns of Musical Behavior of the Young Generation in Industrial Societies" (Universal Edition, Wien 1974, 240 S., 35,– DM)

Kurt Blaukopf: „Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend", mit einer Bibliographie von Dieter Gaisbauer, Reihe Musikpädagogik, Forschung und Lehre, Bd. 5 (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz 1974, 75 S., 13,– DM)

Die extreme Ausnutzung der technischen Musikgeräte, speziell der Verstärkeranlagen durch eine Jugendgruppe, die Beatles, hat die Musikszene entscheidend verändert, zu neuen sozio-musikalischen Verhaltensweisen in der Jugend geführt und damit auch die musikpädagogische Situation beeinflußt. Blaukopf hat sich mit diesen Problemen beschäftigt, durch sein Wiener Institut Erhebungen angeregt, vor allem aber die UNESCO für diese Problematik interessiert. Mit deren Hilfe und mit Unterstützung des österreichischen Ministers für Kunst und Wissenschaft konnte durch das Internationale Institut für Musik, Tanz und Theater in den audiovisuellen Medien (IMDT) im September 1972 ein Symposium über diese neuen musikalischen Verhaltensmuster der jungen Generation in industriellen Gesellschaften veranstaltet werden. Das Ziel war, einmal die Untersuchung auf interdisziplinäre Basis auszuweiten, zum anderen die Ergebnisse der internationalen Bemühungen zu diesem Gegenstand zu sammeln und zugleich zu weiterer Arbeit anzuregen.

Das Ergebnis dieses Symposiums, 32 dort gelesene Papiere und 10 schriftliche Mitteilungen, sind in dem vorliegenden Band gesammelt und ins Englische übersetzt worden. Es handelt sich um eine Vielfalt von anregenden Beiträgen unterschiedlicher Qualität, nicht immer auf das spezielle Thema eingegrenzt. Überhaupt bleibt die Frage nach der Verknüpfung von Methoden, Denkmodellen und damit differierenden Ergebnissen unterschiedlicher Disziplinen ausgeklammert. Dies ist aber verständlich, weil überwiegend Pragmatiker der Jugendarbeit zu Worte kommen und nicht Experten wissenschaftlicher Disziplinen.

Die Sammlung wird mit einem Referat von Blaukopf eingeleitet, in dem er die wichtigsten Probleme und Fakten schon darlegt. Diese neuen Verhaltensweisen werden in jugendlichen Musiziergruppen beobachtet; es handelt sich somit zunächst nicht um die Interaktion von Beat- oder Rockgruppen zu ihren jugendlichen Zuhörern und demnach auch nicht um repräsentative Untersuchungen des Musikgeschmacks. Er führt die wichtigsten Faktoren auf: Primär ist es der Einfluß der Technik und speziell der Massenmedien und technischen Musikgeräte, die eine Umweltverschmutzung durch Schall bewirken mit hohem Lärmpegel, mit dem die Musik konkurrieren muß. Elektrische Musikinstrumente und Verstärkeranlage werden als Hilfsmittel eingesetzt, aber bewußt in Opposition zu den Zielen der Technik nach High-Fidelity. Die Gruppenbildung bei den Spielern ist nicht nur als pubertäre Entwicklungsphase zu deuten, sondern auch als finanzielle Bindung, die sich aus der kostspieligen technischen Ausrüstung ergibt. Die Verbreitung dieses Gruppenmusizierens erkennt man an den Verkaufsziffern von Elektrogitarren. Durch die finanzielle Belastung für die technische Ausrüstung entsteht bei den Gruppen der Wunsch nach semi- oder vollprofessioneller Tätigkeit und damit nach Anpassung an den Musikmarkt.

Dieser Wunsch fehlt meistens zu Beginn der Gruppenbildung aufgrund von opposi-

tionellen und ideologischen Einstellungen. Über die Gruppenprozesse macht Blaukopf eine Reihe von interessanten Beobachtungen (S. 17/18), bei denen er sich auf Untersuchungen, die von seinem Institut in Wien durchgeführt wurden, stützen kann. Darüber hinaus weist er auch auf ungarische Untersuchungen hin und speziell auf die Tatsache, daß die Gitarre, ein relativ leises Instrument, durch Verstärkeranlagen zum Träger dieser aggressiven Musik wird, die jedoch ihren Klangcharakter verändern. Hier übersieht Blaukopf aber, daß Zupfen – unabhängig von der Klangwirkung – eine aggressivere Art zu spielen ist als traditionelles Streichen (Streicheln) auf Streichinstrumenten. Auch die Spontaneität des Verhaltens hebt er hervor und wechselt an dieser Stelle vom Spieler auf den Zuhörer über, der sich vom passiven traditionellen Konzerthörer durch aktive befreiende Teilnahme unterscheidet. Er geht auf den Wandel des Generationenkonflikts ein, der heute von der Tatsache beeinflußt wird, daß Eltern und Kinder sich an immer neue Techniken anpassen müssen, was der Jugend leichter fällt als den Eltern, von ihm als historischer Fortschritt gedeutet (S. 23). Schließlich kommt er noch auf die Institution Schule und die Lehrer zu sprechen. Sie stehen dieser neuen jugendlichen Subkultur z. T. hilflos gegenüber. Wenn er hier aber wiederholt von Subkultur spricht, gilt dies nur noch bedingt, weil die Musikindustrie diese Ausdrucksmittel längst integrierte.

Mit diesem Referat hat Blaukopf die Probleme umfassend dargestellt. Nur noch der Beitrag von Hoffer, USA, geht auf die grundlegende Problematik ein, einmal auf die wachsenden Geburtenraten nach dem Zweiten Weltkrieg, die finanziellen Mittel dieser Jugendlichen, ihre lange Freizeit und von dort aus auf ihre Beziehung zu den Kommunikationsmitteln, die ihnen eine schnelle Befriedigung ihrer Wünsche garantieren – sie lernen nicht ausreichend zu warten. Die verbreiteten Informationen vermitteln ihnen den Eindruck, in einem Welt-Dorf zu leben. Leider werden die anschließenden Vorschläge für Musikpädagogen von Hoffer nicht unmittelbar aus den Problemen abgeleitet.

Die folgenden Beiträge sind von Interesse, weil sie entweder statistisches Material beisteuern oder auf spezielle Probleme in den einzelnen Ländern und Kulturen hinweisen. Denn wie schon die Herausgeberin betont, ist dieses neuartige Musizieren nicht so einheitlich, wie zunächst aus der Benutzung technischer Geräte abzuleiten wäre. Ein einheitlicher Ausdruck scheint nur soweit zu gelten, wie der englisch-amerikanische Kultureinfluß dominiert. Die Beiträge werden gegliedert nach solchen für Massenkonsum und Massenkommunikation, neue Formen der Jugendmusik, musikalische Interessen und Gruppenaktivitäten, Musikerziehung und Umwelt und schließlich jugendliche Subkultur und die Verteilung von kultureller Freizeit. Die Beiträge fügen sich mehr oder weniger eng in die vorgegebenen Themen ein, gründen auf unterschiedlichen Methoden und teilen oft aus Zeitgründen nur Ergebnisse mit. Für das Verständnis ist besonders hinderlich, daß ein einheitliches Vokabular fehlt. So spricht man in westlichen Beiträgen von Beat oder Rock, in den östlichen, kommunistischen, Ländern aber überwiegend von jugendlicher Folklore, von Popmusik, leichter Musik oder Unterhaltungsmusik. Letztlich ist ein Urteil über die Beiträge nicht möglich, weil Klangbeispiele fehlen, die die Worte interpretieren.

Damit ist aber auch schon das Besondere dieses Bandes angezeigt, die unterschiedliche Einstellung von Jugendlichen in westlichen hochtechnischen Gesellschaften und östlichen, in denen die moderne Technik sich erst seit jüngster Zeit auf wenige Räume konzentrierte, deren Umgebung noch überwiegend ländliche Strukturen aufweisen. Dieser sozio-ökonomische Zustand ist mit jenem in Deutschland um 1900 vergleichbar. Wenn in diesen Ländern der Wunsch nach Folklore besonders groß ist (vgl. den Beitrag aus Jugoslawien), erhält damit die Deutung der Jugendbewegung in Deutschland einen neuen Akzent.

Wie schon gesagt, ergeben sich methodische Unterschiede, die einen Vergleich erschweren. Wenn eine holländische Untersuchung die Besucher einer modernen Kunstausstellung befragt, handelt es sich um eine Elite; wenn eine englische Untersuchung zwei Gruppen beobachtet, eine von Motorradjungen (Rocker) und eine Hippiegruppe, sind es marginale Gruppen. Eine Wiener Untersuchung befragt Kinder von 6–8 Jahren und stellt Einflüsse von Beat schon im zweiten Schuljahr fest, eine andere österreichische Untersuchung analysiert Beatgruppen, die 1965, 1967 und 1971 an einem Festival teilnehmen, und eine französische Darstellung vermag durch teilnehmende Beobachtung vier Typen von Beatgruppen zu unterscheiden.

Vor allem aber die Beiträge aus Osteuropa differieren mit der Darstellung von Blaukopf. Umfänglich wird die Beat-Pop-Szene in Ungarn beschrieben, die aber auf einem genuinen Beat gründet, der von englischen Einflüssen unabhängig ist. Denn er entstand schon in den 50er Jahren aus ungarischer Folklore mit ungarischen Texten. Beat heißt diese Musik, weil Elektro-Gitarren und Schlagzeug verwendet werden. Ähnlich existiert in Finnland der starke Einfluß eines nationalen finnischen Tangos auf die städtische Rockmusik. In Polen hat sich mit staatlicher Förderung ein „sweet beat" entwickelt. Und für Jugoslawien ist jene oben schon erwähnte Landflucht in die Städte von Bedeutung, die Hörerwünsche nach Volksmusik als Momente der Erinnerung oder des Heimwehs (?) übermächtig werden läßt, denen der Rundfunk mit seinen Sendungen entspricht. Dadurch ist der Anschluß an das internationale (westeuropäische) Niveau von Beatgruppen erschwert.

Zwei Beiträge aus der UdSSR lassen vermuten, daß weniger die soziale Realität als der Wunsch nach einer heilen Welt im Vordergrund steht. Denn einmal wird offensichtlich eine musikalische Elite, eine Gruppe von besonders qualifizierten Jugendlichen befragt. Daß diese nicht nur Bach, sondern auch Tanzschlager (Bossa Nova) schätzen, ist längst bekannt. In dem anderen Beitrag wird die Entwicklung jugendlichen Musizierens aus der vokalen Mehrstimmigkeit russischer Folklore skizziert. Auch dort entstehen 1962/63 manche Gruppen, die Elektro-Gitarren verwenden und Werke „leichter Musik" nach Schallplatten spielen. Wenn der Verfasser dann den Unterschied von Pop in West und Ost hervorhebt, indem er zunächst einmal den Generationskonflikt verneint, mag dies dort zutreffen. Wenn Beat aber die Jugend interessiert, weil er leicht zu realisieren ist, wenn Pop dort nur eine unter mehreren musikalischen Aktivitäten darstellt, gilt dies für alle Länder. Pop ist in westlichen Gesellschaften jedoch nicht grundsätzlich mit äußerlich oppositionellem Verhalten bis zum Drogengebrauch verknüpft: dies ist unwissenschaftliche Generalisierung.

Die beiden Beiträge aus der DDR umgehen die Problematik der Tagung, einmal indem sie die Fähigkeit testen, Musik nach Gattungsbegriffen – von Besseler übernommen – zu klassifizieren, wobei denn Beat durch leichte Musik und Jazz ersetzt wird. Zum anderen wird das Thema der 50er Jahre wieder aufgegriffen, die somatische Akzeleration, ohne ihren unmittelbaren Bezug zum Thema aufzuzeigen.

In der Tschechoslowakei schwindet der „Big Beat" zugunsten von Tanzmusik und Folklore. Doch sollte man bei solchen Hypothesen nicht von hier aus urteilen. Denn gerade der Beitrag aus Dänemark zeigt, wie sich dort mit staatlichen Subventionen und mit Unterstützung eines wissenschaftlichen Instituts für Folklore eine nationale Richtung mit eigenem Sound entwickelt hat, bei linkem politischem Engagement der Musiker. Ähnliches gilt auch für Schweden. Dabei mögen Aversionen gegen die USA mitspielen. Dieses Kaleidoskop unterschiedlicher Darstellungen führt zu der Frage, ob diese nationalen Modifikationen in der Beat-Pop-Szene nicht besonders zu bewerten sind als Beiträge, die eine langweilende Uniformierung der Weltkultur durch Massenmedien verhindern.

Besonders soll auf den Beitrag aus Pleven, Bulgarien, hingewiesen sein, der das Verhalten in anderer, noch nicht hochtechni-

sierter Umwelt verdeutlicht und als Kontrast ein aufschlußreicher und auch methodisch überzeugender Beitrag ist.

Insgesamt vermittelt die Publikation eine Vielfalt von Eindrücken, die hier nur summarisch aufgeführt wurden, die aber gerade wegen der Vielfalt von Interessen und Methoden neue Forschungen über diese musikalischen Verhaltensweisen der Jugend anzuregen vermögen. Sucht man nach den einheitlichen Charakteristiken dieser Verhaltensweise, scheint es die Vorliebe für improvisiertes Gruppenspiel ohne Noten zu sein, für das Spiel auf Elektro-Gitarren und Schlagzeug in irgendeinem Zusammenhang mit Singen. Demnach handelt es sich um Musizierformen, die uns aus vielen Ethnien überliefert sind, nur ohne Verstärkeranlagen. Auch drängt sich die Hypothese auf, daß die Lautstärke der Musik mit der Einwirkung von technischer Umwelt in Großstädten ansteigt.

In der zweiten Arbeit vom Jahre 1974 weitet Blaukopf die Inhalte seines Eingangsreferates aus und ergänzt sie mit den Anregungen und Erfahrungen des Symposiums. Einmal weist er auf vorangegangene Untersuchungen hin, d. h. er bezieht den Hörer und dessen Geschmack ausführlicher in sein Konzept ein. Zum anderen geht er auch auf die Akzeleration ein, die nunmehr nach historischer oder technischer Akzeleration und der Akzeleration als biologischem Reifeprozeß unterschieden wird. Es ist aber kritisch darauf hinzuweisen, daß beide Prozesse schon länger existieren. Die technische Entwicklung verlief zu Beginn dieses Jahrhunderts viel stürmischer als in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in der diese Jugendlichen heranwuchsen. Allerdings werden bestimmte aufwendige technische Produkte, Auto, Plattenspieler, Tonband- und Verstärkergeräte, jetzt erst zu Massenprodukten; und die biologische Akzeleration wurde schon in den 40er und 50er Jahren untersucht, demnach bei der Elterngeneration. Daher bleiben beide Erscheinungen als unmittelbarer Faktor fragwürdig.

Die Dominanz der Massenmedien und ihre Wirkung auf Jugendliche kann wahrscheinlich gar nicht überschätzt werden, worauf Blaukopf betont hinweist. Gleiches gilt für die „Schall-Landschaft" und damit für die Technik als „manipulatorische Möglichkeit". Hier vermißt man wenigsten eine Anmerkung zu den Thesen von McLuhan. Blaukopf stellt dann die Wirkung von lauter Musik auf das Vegetativum dar. Ebenso bedeutsam ist die Beobachtung von der „entkörperlichten Musik" in der abendländischen Kultur, gegen die die Jugend opponiert. Von hier aus werden die Musiziergruppen neuen Typs charakterisiert.

Aufgrund ihrer Zielsetzung verzichtet die Schrift auf einseitige polemische Stellungnahmen. Sie vermittelt einen guten Überblick über die Problematik, eine schnelle Information, die durch ein sinnvoll ausgewähltes Literaturverzeichnis ergänzt wird, in dem auch internationale Publikationen aufgeführt sind.

Blaukopf hat alle wichtigen sozialen Faktoren aufgeführt, dennoch fehlt bis heute eine überzeugende Hypothese, warum gerade in hochtechnischer Umwelt viele Jugendliche nicht nur den Wunsch, sondern auch vielfach die Sucht nach lauter Beatmusik haben.

Friedrich Klausmeier

Noten

Neuerscheinungen

Alan Boustead: „Writing Down Music" (Oxford University Press, London 1975)
In ricordo di „Luigi Dallapiccola" (Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1975)
Robert Dick: „The Other Flute" – A Performance Manual of Contemporary Techniques (Oxford University Press, London 1975)
Pieter Fischer: „Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries" (Swets & Zeitlinger, Amsterdam 1975)
Heinz Bruno Gallée: „Wege zur kreativen Phantasieentfaltung" (Amriswiler Bücherei 1975)
Herbert Heyde: „Grundlagen des natürlichen Systems der Musikinstrumente" (VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1975)
„Hindemith-Jahrbuch – Annales Hindemith 1974/75/IV", hrsg. v. Paul-Hindemith-Institut (B. Schott's Söhne, Mainz 1975)
Louis Kentner: „Das Klavier" – Yehudi Menuhins Musikführer (Edition Sven Erik Bergh, im Ingse Verlag, Zug 1975)
Wulf Konold: „Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert" (Möseler-Verlag, Wolfenbüttel 1975)
Ian Lawrence: „Brass in Your School" (Oxford University Press, London 1975)
Erich Marckhl: „Musik und Gegenwart III" (Graz 1975)
„Music in Film and Television" – An International Selective Catalogue 1964–1974 (The Unesco Press, Paris/Jugend und Volk, Wien-München 1975)
Beiträge zur Musikreflexion, hrsg. v. Hans-Josef Irmen, Heft 1: „Tagungsbericht Internationale Musikkurse Kloster Steinfeld 1974" (Salvator Verlag Kloster Steinfeld, Kall 1975)
Hermann Pfrogner: „Lebendige Tonwelt" (Verlag Langen-Müller, München-Wien 1975)

Neue Chormusik

Ulrich St. Fauth: „Prisma" für Männerstimmen, Sprecher und 5 Schlagzeuger nach eigenen Texten
Alex Eckert: „Die vier Jahreszeitenelemente" für 4 im Raum verteilte Instrumentalgruppen mit 4 Sprechern. Komposition für Kinder
Hermann Regner: „Chorstudien" für gemischten Chor
(Verlag B. Schott's Söhne, Workshop-Reihe 9–11, Mainz 1972/73)

Die Ansiedlung der drei Neuerscheinungen in der Schott'schen Workshop-Reihe charakterisiert ihre Eigenart. Alle drei stehen außerhalb herkömmlicher musikalischer Gestalt und Notation. Abgesehen von dieser Gleichartigkeit wenden sie sich an drei verschiedene Interessentengruppen. Fauth's „Prisma" ist dem Männerchor zugedacht, Eckert gibt seiner Partitur den Untertitel „Komposition für Kinder", Regner nennt im Titel den gemischten Chor als Adressaten. Es dürfte außer allem Zweifel stehen, daß die Autoren dabei an den singenden Laien gedacht haben. Dies wiederum erfordert sorgfältig ausgefertigte „Gebrauchsanweisungen", da der Hobby-Sänger im Gegensatz zum Berufschoristen kaum Erfahrung im Umgang mit Notierungen hat, denen das vertraute Liniensystem und die Notenköpfe fehlen.

Alex Eckerts Vorwort zur Partitur ist – wohl im Hinblick auf die Tatsache „Musik für Kinder" – am ausführlichsten und am genauesten. Auf sechs Seiten wird alles erklärt und bildhaft dargestellt, was zur Realisierung der dann folgenden Partitur, die 20 Seiten umfaßt, nötig ist. Ein Aufstellungs-Plan verdeutlicht, wie die den Jahreszeiten zugeordneten vier Elemente „die Möglichkeit quadrophoner Raumwirkung" ergeben. Alle benötigten Instrumente sind in ihrer Zuteilung zu den vier Gruppen handgezeichnet dargestellt (zwei Seiten). Die in der Partitur benutzten graphischen Zeichen sind auf zwei weiteren Seiten vorgestellt, die Art ihrer Realisation wird genau erläutert.

Im Partitur-Text selbst gibt es noch mancherlei hilfreiche Fußnoten.

Es gehört zweifellos Zeit und Geduld dazu, all dies zum sicheren Handwerkszeug werden zu lassen – man will schließlich nicht immer wieder zurückblättern, um zu erfahren, wie es denn nun weitergehen soll! Das Stück wurde, wie das Vorwort verrät, „in Zusammenarbeit mit Kindern komponiert", echte „Workshoparbeit" also bei der Entstehung. Die Wiedergabe dürfte in ähnlicher Weise vorzubereiten und zu vollziehen sein, und es ist gut vorstellbar, daß das Neugestalten aus der graphischen Partitur, die so vieles offenläßt, Kindern – (und Lehrern!) – genausoviel Spaß macht wie das Erfinden.

Zeitdauerangaben sind „approximativ" in Minuten und Sekunden angegeben. Abschließend scheint mir eine Mahnung des Autors wichtig: „Nicht auswendig lernen, sich nicht festlegen. Die Symbole sollen direkt durch den visuellen Eindruck in Musik umgesetzt werden."

Hermann Regners schon etwas weniger umfängliches Vorwort zu den „Chorstudien" gibt sich zunächst als detailliertes Inhaltsverzeichnis. Von den sieben Sätzen, die das Heft enthält, weisen Studie 1 und 2 keine Stimm-Einteilung auf. Der Chor „vereinbart die Verteilung der Stimmen". Auch in Studie 3 muß die Rollenverteilung abgesprochen werden. Es „erklingt gleichzeitig, was in einem Feld untereinander angeordnet ist". Partitur 4 weist zwei „Systeme" auf, denen sich die Sänger nach Belieben zuordnen können. In Studie 5–7 gibt es eine Aufteilung in Sopran, Alt, Tenor und Baß. Hier erscheinen auch erstmalig dynamische Zeichen – die altvertrauten. Unter „allgemeine Spielregeln" und „spezielle Spielregeln" gibt der Autor Anweisungen für die Realisierung der graphischen Zeichen und für die Wiedergabe der in allen Feldern eingezeichneten Sprachlaute. Die Zeitdauer der einzelnen Felder ist relativ: „Kurzes Feld = kurze, langes Feld = lange Zeitdauer".

Die im Vorwort gegebenen Anweisungen sind klar und eindeutig, so daß auch der Anfänger sich gut zurechtfinden kann. Die Chorstudien können als gangbarer Weg betrachtet werden, auf dem der singende Laie sich ins Gebiet graphisch notierter Musik wagen kann. Geschickt angeboten und vermittelt, dürften sie den Sängern sogar Spaß machen. Auf jeden Fall werden sie die gestalterische Phantasie anregen. Ulrich St. Fauth hat sich für sein opus „Prisma" einen Gag ausgedacht, der dem Hörer zusätzliche optische Freuden beschert. Das Vorwort berichtet dazu: „Bei der Uraufführung wurden die sechs Einzelblätter der Chorpartitur auf eine sechseckige Pappscheibe geklebt und je nach Angabe des Dirigenten gedreht. Auf der dem Zuhörer zugewandten Seite war die Scheibe in sechs verschiedenfarbige Segmente eingeteilt; dadurch entstand bei der gemeinsamen Drehung der ‚Chorpartituren' ein zusätzlicher Farbeffekt in Richtung auf den Zuhörer."

Die vom Chorsänger herzustellende Pappscheibe sollte einen Durchmesser von ca. 40 cm haben. Die mit den Buchstaben P-R-I-S-M-A gezeichneten Chorpartituren werden dann in der Reihenfolge „Prisma" aufgeklebt und – offenbar – in beliebiger, vom Dirigenten angezeigter Reihenfolge realisiert. Ausführungsanweisungen finden sich kurz auf den einzelnen Chorblättern. Textierungen erscheinen teils als Vokalise (o-mo-mo-no-no-ro-lo-do . . .), teils sprechchorisch (Blaue Beeren – Blaue Blumen – Blaues Blau – Blaues Meer – Blaue Fee . . .). Blatt S bringt vier in herkömmlicher Notierung äußerst bieder gesetzte Männerchor-Partiturpartikel. Dieses schon, sowie die parodistisch eingefärbten Melodie-Zitate (Schuberts „Linde Lüfte", Wagners „Brautchor"), schließlich die Texte („Grün ist die Heide, dede – grün ist die Hoffnung – grün ist der Rasen – grün sind die Hasen – warte nur, balde grünest auch du") lassen vermuten, daß das „Prisma" so ganz ernst nicht gemeint ist. Ein musikalischer Spaß? Wie musikalisch er werden kann, liegt auch hier weitgehend beim schöpferischen Geschick der Ausführenden.

Paul Nitsche

Neuerscheinungen

KLAVIER

Ludwig van Beethoven: Sonatinen und leichte Sonaten für Klavier, Urtextausgabe (Hauschild/Erber) (C. F. Peters, Frankfurt)
Frédéric Chopin: Mazurken. Urtext – Nach Eigenschriften, Abschriften und Erstausgaben, hrsg. v. Ewald Zimmermann, mit kritischem Bericht (Henle, München 1975)
J. B. Cramer: „21 Etüden für Klavier" nebst Fingerübungen von Beethoven. Nach dem Handexemplar L. van Beethovens, hrsg. v. Hans Kann (Universal Edition, Wien 1974)
Umberto Giordano: Alla Gavotta per pianoforte – Minuetto per pianoforte (Edizioni Curci, Mailand 1975)
Wilhelm Keilmann: „Ich spiele vom Blatt", Bd. II – Schule des Prima-Vista-Spiels für Klavier u. a. Tasteninstrumente (Litolff/Peters, Frankfurt 1975)
Janez Matičić: „Nocturno" für Klavier (Gerig, Köln 1975/Ed. DSS. Ljubljana)
Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie V; Konzerte, Werkgruppe 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen, Bd. 4 (Bärenreiter, Kassel 1975)
Franz Schubert: Sonaten für Klavier zu zwei Händen, Bd. II – Urtextausgabe (Weismann/Erber) (Peters, Frankfurt 1974)
Salvatore Sciarrino: „Esercizio" per pianoforte (Ricordi, Mailand 1975)
Ungarisches Klavierbüchlein (Litolff/Peters, Frankfurt)

STREICHER UND KLAVIER

Ludwig van Beethoven: Werke. Abt. V, Bd. 1 und 2, Werke für Klavier und Violine (Henle, München 1974)
Johannes Brahms: Quartett für Klavier, Violine, Viola und Violoncello A-Dur, opus 26 (Urtext), hrsg. v. Peter Krellmann (Henle, München 1974)
Joseph Haydn: Klaviertrios 2. Folge, Werke. Reihe XVII, Bd. 2, hrsg. v. Wolfgang Stockmeier. Kritischer Bericht (Henle, München 1975)

STREICHER

Paul Breuer: Studien für Kontrabaß, 3 Hefte (Gerig, Köln 1975)
Franz Danzi: Streichquartett in B (Bärenreiter, Kassel 1975)
Joseph Haydn: Streichquartette (Urtext), hrsg. v. Georg Feder, Heft 1 „Frühe Streichquartette"
– Werke, Reihe XII, Bd. 2 Streichquartette opus 20 und 33, hrsg. v. Haydn-Institut, Köln. Leitung: Georg Feder (Henle, München 1974)
Heinz Marti: „Response" für Streichtrio (Hug & Co., Zürich 1974)
Helmut Schiff: Drei Stücke für Streichinstrumente (Doblinger, Wien)
Hermann Schroeder: Sonate für Violoncello solo – Sonate für Kontrabaß solo (Gerig, Köln 1975)
Giovanni Battista Viotti: Konzert No. 2 E-Dur für Violine und Streichorchester, 2 Oboen und 2 Hörner ad lib. (B. Schott's Söhne, Mainz 1974)

ORCHESTER

Ludwig van Beethoven: Werke, Abt. II, Bd. 1, Ouvertüren und „Wellingtons Sieg", hrsg. v. Hans-Werner Küthen (Henle, München 1974)

ENSEMBLE

Bruno Bjelinski: „Candomble" für Sopran, Klavier und Schlagzeug (Gerig, Köln 1975)
Georg Philipp Telemann: Sonatina e-Moll für Oboe, Violine und Basso continuo (Bärenreiter, Kassel 1975)

Schallplatten

Vorformen der Oper

Der Weg zur Oper. Frühe dramatische Gesänge Renato Capecchi (Bariton), Enza Ferrari (Cembalo). Christophorus SCGLX 73 809; 22,– DM

Das Interesse an frühbarocker Musik erfaßt immer weitere Kreise, denen nicht so sehr an historischer Belehrung als am Kennenlernen einer andersartigen Ausdruckswelt liegt. Hierfür bietet diese Schallplatte eine Fülle kostbarer Proben aus dem Vorfeld und Umkreis der entstehenden Gattung des dramma per musica. Der geschichtliche Überblick von Karl Ludwig Nicol auf dem Cover ist prägnant und informativ und beleuchtet die stilistische Umwelt der Klangbeispiele, bei deren Zusammenstellung die Herausgeber eine glückliche Hand gehabt haben.

Da erst die Monodie, der ausdrucksstarke Sologesang um 1600, der zum Rezitativ wie auch zur Arie tendierte, den Weg zum Musikdrama freilegte, handelt es sich vorwiegend um Formen des Solomadrigals. Hier war der Gesang dem Wort untergeordnet und sollte sich nach der Vortragskunst guter Schauspieler richten. Ein solcher gestisch erregter Gesangstil entsprach – und entspricht – ganz der italienischen Mentalität. Der Bariton Renato Capecchi erfüllt diesen Stil in idealer Weise.

Seinem Gesang steht eine reiche Skala theatralischer Nuancen zur Verfügung. Bereits im ersten Beispiel, einer Frottola aus der Zeit vor 1500, überrascht die Diskretion, mit der er die empfindsame Melodie eindringlich deklamiert. Zwischen den Strophen werden Textzeilen schluchzend von ihm gesprochen. Tromboncinos Frottola (um 1530), ein Aufruf zum Liebes-Krieg, ist ein raffiniertes Fugato, das Capecchi emphatisch interpretiert; der gesprochene Zwischentext klingt höchst theatralisch.

Für die empfindungsstarken Solomadrigale wählt der Sänger meist sehr langsame Tempi, die Koloraturen aber singt er elegant, leicht verwischt. Hierin vertritt er einen extrem gegensätzlichen Standpunkt zu den Puristen, die für alle Musik vor Bach distanziert trockene Tongebung für geboten halten. Freilich zeigt das bekannteste Stück der Sammlung, Caccinis Monodie „Amarilli" (1601), ein fast schon bedenkliches Zuviel an drängender Zärtlichkeit und Nachdrücklichkeit: die schlichte Melodie erscheint hier stets mit einer Träne im Ton.

Eindrucksvoll in dieser Zusammenstellung ist die Ausweitung der Form des Solomadrigals, das bei Monteverdis Gesangsszene aus dem 7. Band der Madrigale (1619) bereits das volle dramatische Opernpathos aufweist. Capecchi singt die kontrastreichen Steigerungen dieses Monologs breit aus.

Den Höhepunkt der Sammlung bildet der Klagegesang des Jason von Sigismondo d'India. Diese große opernhafte Szene bietet dem Sänger alle Möglichkeiten des Ausdrucks: ängstlich, aufbegehrend, gramverzehrt und schmerzverzerrt. Capecchi deklamiert metrisch frei, und sein Gesang wechselt fließend zwischen Cantilene und sprechnaher Theatralik.

Diese Platte ist aufschlußreich für das ungebrochene italienische Opernverständnis, in dem das Schönheitsideal, fern von allen Theoremen historisierender Authentizität, für alte wie für neue Musik Gültigkeit hat.

Siegfried Borris

Opern-Reminiszenzen Berlin—Dresden

Berlin – Die Staatsoper Unter den Linden. Merian Musik-Dokumentation. BASF 98-256 901/08; 98,– DM (Verlag Hoffmann und Campe)
Dresden – Die Oper. Merian Musik-Dokumentation. BASF 72-256 909/14; 72,– DM (Verlag Hoffmann und Campe)

Dem nostalgischen Rückblick auf die großen Zeiten der Oper kommen Remakes alter Aufnahmen ehemaliger Publikumslieblinge entgegen. Aber zu einem Bilde mit historischem Hintergrund fügen sich solche Raritäten erst, wenn sie in einen gedanklichen Rahmen gespannt sind. Dieses bildet den Reiz der Porträts berühmter Opernhäuser, wie sie die Merianreihe vorgelegt hat.

Sowohl die Staatsoper Berlin wie das Opernhaus in Dresden haben eine stolze Reihe prominenter Sänger und Dirigenten aufzuweisen. Die Beispiele umfassen den Zeitraum von etwa 1910 bis zu den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg. Dies bedingte unvermeidlich ein starkes Gefälle in der technischen Qualität der Klangbilder. Lobenswert an der Zusammenstellung ist, daß man sich nicht nur auf Standardarien beschränkte, sondern daß auch Szenenausschnitte erscheinen und daß Beispiele aus heute unbekannteren Opern einbezogen wurden, z. B. „Abu Hassan", „Barbier von Bagdad", „Hans Heiling", „Mona Lisa" (unter Leitung des Komponisten (Schillings) oder „Das Herz" von Pfitzner (unter Pfitzner).

Der geschichtliche Ruhm von Opernhäusern knüpft sich primär an die Uraufführungen bedeutender Opern. Dresden wurde zur bevorzugten Richard-Strauss-Stätte. So ist eine der Kostbarkeiten des 6-Platten-Albums das Rosenkavalier-Terzett in der Uraufführungsbesetzung (Minni Nast, Margarethe Siems und Eva von der Osten) in einer Aufnahme von 1916. Den Walzer aus „Intermezzo", dirigiert von Strauss, bringt eine Aufnahme von 1929.

Um ein breites Panorama der „Strauss"-Tradition mit den bekanntesten Interpretationen zu gewinnen (Ursuleac, Teschemacher, Pauly, Fuchs, Berger, Goltz, Cebotari), hat man bei der Dresden-Dokumentation darauf verzichtet, nur hauseigene Aufführungen zu verwenden, sondern auch Aufnahmen mit den Staatskapellen in Berlin oder Leipzig herangezogen. Das gilt auch für andere Werke, in denen Stars des Dresdener Ensembles einst Lorbeeren ernteten.

Die Fülle des opulenten Auf- und Angebots erlesener Stimmkultur auf den 8 Platten der „Berliner Staatsoper" macht ein Hervorheben noch schwieriger. Einige Überraschungen seien wenigstens erwähnt. Gitta Alpar, die als Operettenstar Weltruhm erlangte, ist hier in der hinreißend gesungenen Arie der „Königin der Nacht" zu hören, die bereits 1927 aufgenommen wurde. Reinen Genuß bereitet Käthe Heidersbachs Pamina-Arie „Ach, ich fühl's" (1932). Auf die intime Zartheit ihrer Klage folgt jedoch ein Nachspiel von plötzlich drängender Heftigkeit – ein damals öfter anzutreffender „psychologischer" Effekt.

Bei dem Dresdener Album liegt der Akzent auf der stilistischen Dreiteilung: Wagner als Traditionsbasis, Richard Strauss in Originalen und Verdi in den Zwanzigern dort für Europa neuentdeckt. In der Berliner Kassette wurde das vielfarbige Mosaik angezielt. Schmerzliches Manko dabei ist, daß von der bedeutendsten historischen Leistung dieses Opernhauses, der „Wozzeck"-Uraufführung (1925), kein Beispiel aufzutreiben war.

Zu der ergänzenden Ausstattung solcher Dokumentationen gehören die geschicht-

lichen Überblicke und Kommentare sowie entsprechendes Bildmaterial; ihre Zuverlässigkeit ist heute eine selbstverständliche Erwartung. Leider gibt es bei der Dresdener Einführung einige Ungenauigkeiten und sogar Fehler bei den Datenangaben (Haydn, Weber, Wagner, Fritz Busch). Als Ganzes aber bieten beide Kassetten eine reiche Auswahl stilistischer und interpretatorischer Kostbarkeiten, aus denen das unterschiedliche Profil der Opernhäuser in Berlin und Dresden lebendig erkennbar wird.

Sabine Jahnke

Musik für die Praxis

rote reihe realisationen. Zusammenstellung: Peter Altmann. Universal Edition, Wien 1974, 20506/7; 35,– DM

Dieses Doppelalbum ist zu informativ, als daß man es als Promotion für die experimentelle Spielmusik in der roten reihe abtun könnte. Aus zwölf Heften sind insgesamt 19 Spielstücke von Schülergruppen unterschiedlichen Alters, wechselnder instrumentaler Fertigkeit und verschiedener Nationalität in der Besetzung vom kleinen Ensemble bis zum Riesenorchester, einige Beispiele zum Vergleich auch von Berufsensembles eingespielt worden. Als Komponisten sind vertreten: Brian Dennis, Heinz Kratochwil, George Self, David Bedford, Anestis Logothetis, Murray Schafer, Roman Haubenstock-Ramati, Bernard Rands und Cristóbal Halffter.

Die Platte zeigt Mut und ermutigt den in der Praxis Stehenden zu eigenen Versuchen, da neben gelungenen auch weniger geglückte Lösungen dokumentiert sind. Aufnahmetechnische Mängel wurden in einigen Fällen in Kauf genommen, dafür ist die Arbeitsatmosphäre eingefangen. Als Fazit ergibt sich: Mit Heften der roten reihe kann man in der Schule arbeiten. Ohne Zweifel ist Musizierpraxis auch in Richtung auf zeitgenössische ernste Musik hin möglich.

Eine andere Frage ist, wieweit die getroffene Repertoire-Auswahl die zeitgenössische Musikszene repräsentiert. Eine allzu ausschließliche Arbeit mit dem hier gebotenen Material fördert eine bekannte Problematik erneut zutage: Haben wir es hier wieder mit einer (doch überwunden geglaubten) pädagogischen Musik zu tun? Die Frage stellen, heißt sie in gewissen Grenzen bejahen. Ein reflektierter Musikunterricht ist daher auf Ergänzungen angewiesen: auf Ergänzung des Musikmachens durch das Hören und die sprachliche Auseinandersetzung, auf Ergänzung der Musikauswahl durch weitere, in der heutigen Musikszenerie vertretene Stilrichtungen.

Günter Kleinen

Ein Klavierbuch neuen Typs für den Unterricht

Die Schaubude für mutige Klavierspieler

(zweihändig, teilweile vierhändig)
Edition 6525, DM 8,–

„Eine Sammlung von Modellen von Mozart bis Lutosławsky und Ansätzen zu moderner Improvisation. Für den Anfangsunterricht wegen der Kinder ansprechenden Aufmachung und der Weite des stilistischen Horizonts sehr zu empfehlen." MUSICA, Jürgen Uhde

Eine ganz besondere Note erhält diese originelle Sammlung durch die farbigen Illustrationen von Zofia Darowska. Die Musik dazu wählten aus Friedrich K. Wanek und Wilfried Steinbrenner.

Inhalt: Beethoven, Deutscher Tanz / Weber, Kontertanz / W. A. Mozart, Allegro / Gretschaninow, Steckenpferdchen und Njanja ist krank / Badings, Scherzo (vierhändig) / Orff, Zwei Spielstücke / Stojanov, Der Gadulkaspieler / Hindemith, Lied: Wir bauen eine Stadt / Lutosławski, Gaik / Prokofjew, Regen und Regenbogen / Bartók, Volkslied und Bauerntanz / Seiber, Blues (vierhändig) / Luciuk, Ein hartnäckiges Bienchen / Steinbrenner/Wanek, Puzzle.

Schott

OPUS MUSICUM. Die Neue Musik und ihre neuesten Entwicklungen (OM 116/18). Kassette mit drei 30-cm-Stereo-Langspielplatten. Analytischer Kommentar von Chr. M. Schmidt, didaktischer Kommentar von E. Neumann. Arno Volk Verlag/Hans Gerig KG, Köln 1975, 80,– DM

Die von Karl Gustav Fellerer herausgegebene, unter dem Titel „Das Musikwerk" bekanntgewordene Beispielsammlung zur Musikgeschichte wird seit einiger Zeit vom Kölner Arno Volk Verlag, Hans Gerig, durch die Herausgabe der Schallplattenreihe OPUS MUSICUM ergänzt und weitergeführt. Nachdem die Kassetten „Die Messe" (OM 101/03), „Programmusik" (OM 104/06), „Die Kantate (OM 107/09), „Die Sinfonie" (OM 110/12) und „Die Neue Musik und ihre historischen Voraussetzungen" (OM 113/15) seit längerem vorliegen und in der pädagogischen Praxis bereits mit Erfolg verwendet werden, erschien nun die Kassette „Die Neue Musik und ihre neuesten Entwicklungen" (OM 116/18).

Während die drei Schallplatten der Kassette „Die Neue Musik und ihre historischen Voraussetzungen" mit Richard Wagners Tristan-Vorspiel beginnen und unter anderem über Gustav Mahlers „Trinklied vom Jammer der Erde", Alexander Skrjabins „5 Préludes op. 74", Alban Bergs „Orchesterstücke op. 6", Igor Strawinskys „Sacre du Printemps" und Arnold Schönbergs „IV. Streichquartett op. 37" zu Edgard Varèses „Density 21,5" und Anton Weberns „Orchestervariationen op. 30" führen, beginnt die erste Schallplatte der Kassette „Die Neue Musik und ihre neuesten Entwicklungen" mit Karlheinz Stockhausens „Gruppen für drei Orchester".

Daran anschließend stellt diese Platte eine von Yvonne Loriod gespielte Aufnahme des Klavierstücks „Mode de valeurs et d'intensités" von Olivier Messiaen bereit. Während in dem von Christian Martin Schmidt verfaßten „Analytischen Kommentar" im einzelnen dargestellt wird, wie Messiaen hier mit seiner Auffassung der Materialeigenschaften und mit seiner Konzeption der vier Parameter Tonhöhe, Tondauer, Intensität und Klangfarbe als voneinander unabhängigen Größenordnungen „entscheidende Impulse auf dem Weg zum seriellen Komponieren" gibt, setzt sich Eberhard Neumanns „Didaktischer Kommentar" mit den bei einer unterrichtlichen Besprechung der Etüde „Mode de valeurs et d'intensités" entstehenden Problemen auseinander.

Der als Außenseiter der neueren Musik geltende Bernd Alois Zimmermann ist am Schluß der ersten Platte mit den von Saschko Gawriloff, Siegfried Palm und Aloys Kontarsky gespielten Szenen Nr. II und III aus seinem 1961 entstandenen „Présence,

Ballet blanc en 5 scènes" vertreten. Dieses Beispiel gehört zu den unter dem Einfluß der kompositorischen Prinzipien seiner Oper „Die Soldaten" entstandenen Werken Zimmermanns; es ist durch die darin angewandten Techniken der Collage, der Montage und des Zitats charakterisiert, die ihre Begründung in Zimmermanns pluralistischer Auffassung des Zeitphänomens finden.

Während es im Kunstunterricht fast zu den Selbstverständlichkeiten gehört, die Collagetechnik sowohl bei den praktischen Arbeiten der Schüler als auch bei der Werkbetrachtung zu berücksichtigen, gehen viele Musikerzieher nur zögernd daran, Zimmermanns Schaffen und seine kompositorischen Grundsätze in ihren Unterricht einzubeziehen. Mit „Présence" und den dazu gegebenen Kommentaren ist eine gute Möglichkeit des Einstiegs gegeben; zugleich läßt sich hierbei eine Beziehung zum Kunstunterricht im Sinne eines fächerübergreifenden Unterrichts herstellen.

Die Seite A der zweiten Schallplatte enthält Mauricio Kagels „Repertoire" (1970) aus seinem mit dem Titel „Staatstheater" versehenen Stück für die Staatsoper Hamburg. Wie der analytische Kommentar nachweist, hat Kagels Vorstellung vom „Instrumentalen Theater" hier ihren stärksten Ausdruck gefunden; auf zwei Wegen versucht Kagel, den nach seiner Auffassung musealen Charakter der Institution der Oper zu überwinden. Einerseits wendet er sich beispielsweise mit „Ensemble", dem zweiten Stück aus „Staatstheater", gegen den traditionell geprägten und belasteten Opernbetrieb, indem er Sänger und Publikum karikiert; andererseits versucht er, mit „Repertoire" eine konstruktive Alternative anzubieten. Dabei behandelt er Gestik und Klangresultat als zwei eigenständige Ebenen der Komposition; unter weitgehendem Verzicht auf traditionelle Musikinstrumente setzt er u. a. Pfeifen, Klingel und Sirene als Klangerzeuger ein.

Eine unterrichtliche Besprechung des „Repertoire" steht unter derselben Problematik wie die üblichen Opernbesprechungen; auch hier müssen Wort und Phantasie an die Stelle des unmittelbaren Eindrucks vom Ablauf und der Wirkung des Szenischen treten. Wenn auch eine Höranalyse der akustischen Version von „Repertoire" auf einen Teilaspekt des Ganzen beschränkt bleibt, so sollte sie doch in eine Unterrichtssequenz über die „Oper im 20. Jahrhundert" einbezogen werden. An Kagels auch als Anti-Oper bezeichnetem „Staatstheater" läßt sich der experimentelle Charakter des Musiktheaters unserer Zeit eindrucksvoll demonstrieren.

Nach Kagels „Repertoire" folgen auf der zweiten Platte „Die Flucht" und „Das Messer" aus Hans Werner Henzes „El Cimarrón", in dessen fünfzehn Episoden der Komponist Rhythmen, Materialskalen und ganze Melodien aus der südamerikanischen Folklore verarbeitete, deren Interpretation er Flöte, Gitarre, Schlagzeug und Bariton übertrug.

Dieter Schnebel ist mit einem Ausschnitt aus seinem „für stimmen (. . . missa est), Nr. 3:! (madrasha 2)" vertreten, von dem er selbst in einem Vorwort schrieb: „Das Stück ist eine Komposition von Lauterzeugungsvorgängen: nicht wird von vorgegebenen Lauten ausgegangen, sondern von Prozessen ihrer Hervorbringung."

In den letzten Jahren wurden bei der pädagogischen Erschließung der Neuen Musik und ihrer neuesten Entwicklungen Werke von Ligeti und Penderecki in immer stärkerem Maße herangezogen. So bietet auch die OPUS MUSICUM-Kassette mit vollem Recht Pendereckis „Polymorphia für 48 Streicher" (1961), György Ligetis „Lux aeterna" (1966) und Ligetis „Continuum für Cembalo" (1968) an. Eberhard Neumann geht in seinem „Analytischen Kommentar" mit besonderer Ausführlichkeit auf diese Werke ein. Seine didaktischen Erwägungen lassen keines der bei einer Besprechung von Werken Ligetis und Pendereckis entstehenden unterschiedlichen Probleme unberücksichtigt. Auf dem Hintergrund vielfältiger unterrichtlicher Erfahrungen mit „Lux aeterna" berichtet er über Möglichkeiten, Schwierigkeiten und Ergebnisse bei der Auseinandersetzung mit Ligetis charakteristischer Kompositionstechnik, bei der Höranalyse der formalen Struktur und bei der Bewältigung der hier gegebenen Beziehungen zwischen Musik und Sprache.

John Cages „Variations I" (1958) gehört zu denjenigen Kompositionen, deren Besetzung nicht von vornherein festgelegt ist. Mit den Worten „Any number of performers, any kind and number of instruments" überläßt Cage die Besetzung den jeweiligen Gegebenheiten und der freien Entscheidung der Interpreten. Die dritte Schallplatte der Kassette enthält eine von Zsigmond Szathmary gespielte Realisation der „Variations I" für Orgel.

Auch Earle Browns „Streichquartett" überläßt der Spontaneität der Spieler einen weiten Freiraum, wie sich beispielsweise aus der Spielanweisung zur Schlußsektion ergibt: „In jeder Stimme gibt es acht bis zehn ‚Ereignisse' . . . Jeder Spieler kann jedes beliebige der ihm zugeordneten Ereignisse zu jedem beliebigen Zeitpunkt in jeder beliebigen Folge und in jedem beliebigen Tempo zum Ablauf bringen."

Luciano Berios „Sequenza V für Posaune solo" (1966) und Jens-Peter Ostendorfs „Multiphonia für Flöte allein" (1968) sind durch die Verwendung neuer Klangmöglichkeiten und Spieltechniken charakterisiert, die in ganz spezifischen technischen und klanglichen Eigenschaften der Posaune bzw. der Flöte begründet sind.

Eine unterrichtliche Auseinandersetzung mit Neuer Musik wäre unvollständig ohne die Einbeziehung von Kompositionen, deren klangliches Ergebnis der elektroakustischen Klangerzeugung oder einer entsprechenden Verfremdung aufgenommener Klänge zu verdanken ist. So enthält die Kassette abschließend „Orient – Occident" von Yannis Xenakis als ein Beispiel elektronischer Musik und „Tête et queue du dragon" von Luc Ferrari als Beispiel der Musique concrète. Wenn auch die Grenzen zwischen den verschiedenen Möglichkeiten musikalisch-experimenteller Gestaltung mit elektroakustischen Mitteln seit langem fast aufgehoben sind, so bieten diese beiden Beispiele doch die Möglichkeit, auf die unterschiedlichen technischen Verfahren bei der Entstehung elektronischer Musik und der Musique concrète einzugehen und zugleich erkennen zu lassen, daß die Klangresultate bei ihrer grundsätzlichen Ähnlichkeit kaum Rückschlüsse auf die zugrundeliegenden technischen Verfahren ermöglichen.

Die neue OPUS MUSICUM-Kassette stellt wie die gesamte Schallplattenreihe eine wertvolle Bereicherung der bisher vorhandenen Unterrichtshilfen für den Musikunterricht der allgemeinbildenden Schulen dar. Auswahl und Zusammenstellung der musikalischen Beispiele ermöglichen dem voll ausgebildeten Schulmusiker wie dem aus anderen musikalischen Ausbildungsbereichen kommenden Musiklehrer die Planung überschaubarer Unterrichtssequenzen mit klar zu formulierenden Lernzielen.

Das Textheft mit Werkanalysen, Notenbeispielen und Abbildungen wie der musikdidaktische Kommentar verdienten wegen ihrer Gründlichkeit und ihres fundierten Gehaltes eine eigene und umfassende Würdigung. Hier kann nur gesagt werden, daß der analytische Kommentar weit über das in ähnlichen Kommentaren übliche Maß hinaus Sachorientierungen und Interpretationshilfen vermittelt, während der didaktische Kommentar den erfahrenen Unterrichtspraktiker erkennen läßt, der uns über seine didaktischen Erwägungen wie über unterrichtliche Gegebenheiten und Erfahrungen ausführlich informiert.

Eugen Mayer-Rosa

Pop-Information

Schallplattenproduktion II: Überspielung, Pressung, Vertrieb

Während bei der *Produktion* einer Schallplatte – bei Aufnahme und Abmischung als dem eigentlich ‚kreativen Teil' der Entstehung – Musiker, Produzenten und Tontechniker zusammenwirken, um das Mutterband als das Resultat ihrer gemeinsamen Arbeit vorlegen zu können, wird die nach der Fertigstellung des Bandes einsetzende *Herstellung* der Schallplatte nurmehr ‚technisch' abgewickelt, wobei vielfach nicht einmal mehr der Produzent beteiligt ist. Das fertige Produktions- oder Mutterband wird zur ‚Überspielung' in die Preßanstalt oder aber zunächst in ein mit Schneidtontechnik ausgerüstetes Studio gegeben, wo mit Hilfe eines Schneidgerätes die elektrischen Schwingungen des Mutterbandes auf eine Lackfolie (früher Wachsplatte) übertragen, im Fachjargon ‚eingeschnitten', werden. Die einseitig geschnittene Lackfolie (für jede Schallplattenseite eine eigene Folie) wird, da sie nur begrenzt haltbar ist, in der Preßanstalt versilbert. Durch verschiedene Umwandlungsverfahren werden von dieser Lackfolie die Preßwerkzeuge zur Herstellung der Schallplatte angefertigt. Zunächst wird von der versilberten Folie das sogenannte Original oder der ‚Vater' als Kupferplatte in einem Galvanisierungsprozeß abgeformt. In ähnlichem Verfahren wird von diesem Vater die ‚Mutter' hergestellt, die sich zum Vater verhält wie Positiv zum Negativ in der Fotografie. Von der Mutter werden schließlich die Matrizen oder Söhne ‚gezogen', die als Grundlage für die eigentliche Schallplatte als Preßmatrizen dienen. Zwei Preßmatrizen, für Vorder- und Rückseite, werden dann in einer Maschine auf das eingelegte heiße Granulat (die Schallplattenmasse, die früher aus Schellack bestand) gepreßt. Eine Preßmatrize hat nur eine beschränkte Preßkapazität. Unbrauchbar geworden, muß von der Mutter ein neuer Sohn ‚gezogen' werden. Da die Mutter selbst wiederum auch nur begrenzt verarbeitungsfähig ist, müssen bei einer hohen Schallplattenauflage vom Vater neue Mütter hergestellt werden oder aber, wenn der Vater selbst erschöpft ist, sogar die Überspielung vom Band auf Folie wiederholt werden.

Da bei der Überspielung auch eine Reihe von Manipulationen am Produktionsband mit Hilfe von Begrenzern, Dolby (nur wenn bei der Aufnahme auch Dolby zur Verringerung von Bandrauschen eingesetzt wurde) und Aussteuerung notwendig und möglich ist, kann die neue Überspielung von der alten differieren, obwohl es sich um dieselbe Produktion handelt. Bevor die eigentliche Pressung durchgeführt wird, werden sogenannte Anpressungen hergestellt, die von einem Repräsentanten der Plattenfirma (manchmal auch vom Produzenten oder den Musikern selbst) auf einwandfreie Qualität abgehört werden. Ist Preßfreigabe erteilt, kann die Pressung beginnen.

Nicht ganz uninteressant mag für den Laien sein, wie hoch die direkten Herstellungskosten bei einer Schallplattenproduktion liegen. Die Überspielung von Band auf Folie kostet zur Zeit 400–500 DM, die Pressung einer einzelnen Schallplatte (inklusive anteilige Werkzeugherstellung) 1,30–1,50 DM und das Cover als einfache Stecktasche ca. 1,– DM pro Stück (bei einer Auflage von 1000 Exemplaren ohne Reprokosten, Graphiker etc.). Das bedeutet, jede Schallplatte ist von vornherein mit ca. 2,50–3,– DM für reine Herstellungskosten ‚belastet'. Hinzu kommen Produktionskosten (1 Stunde Aufnahme in einem Studio mit 16-Spur-Maschinen ca. 150–200 DM), GEMA-Gebühren (bei 100% geschütztem Material ca. 1,60 DM pro Schallplatte), Vertrieb, Lagerhaltung, Werbung, allgemeine Verwaltungskosten.

Verwirrend für einen Außenstehenden wirkt vermutlich auch das komplexe System von Schallplattenfirmen, Labels, Produktionsgemeinschaften und Importdiensten, wie es sich auf den Hüllen der Schallplatten darstellt. Auf einer Schallplatte findet man beispielsweise die Bezeichnungen Philips, Phonogram und Music Factory. In diesem Fall sieht das Bezugssystem folgendermaßen aus: Phonogram ist die Schallplattenfirma, die mehrere Labels (Marken), z. B. ‚Philips' oder ‚Vertigo', unterhält, Music Factory eine freie Produktionsgemeinschaft, die ihre Produkte der Firma Phonogram zum Vertrieb anbietet. Phonogram entscheidet, ob das jeweils angebotene Produkt übernommen wird und veröffentlicht es auf dem dafür geeigneten Label. Das Label selbst gibt Aufschluß über die Art der Musik. ‚Vertigo' ist beispielsweise das ‚Progressiv'-Label von Phonogram, ‚Motown' das Soul-Label der EMI Electrola usw. Manche Firmen, die keinen eigenen oder nur einen kleinen Vertrieb besitzen, lassen ihre Schallplatten von einer größeren Firma mitvertreiben, ohne daß diese Vertriebsfirma auf der Schallplattenhülle eigens genannt wird. So werden die Aufnahmen von FMP (‚Free Music Production' auf Free Jazz spezialisiert) vom Importdienst der Firma Bellaphon mitvertrieben. Noch ‚undurchschaubarer' wird das System der Verflechtungen von Schallplattenfirmen, wenn man die Situation auf dem Weltmarkt berücksichtigt. Firmen, die in einem Land miteinander konkurrieren, fungieren in anderen Ländern als gemeinsames Unternehmen (Polydor und Phonogram, in Deutschland rivalisierend, vereinen sich im Ausland zur Superfirma Polygram). Oder ein Label, das in England von der Firma A vertrieben wird, gehört in Frankreich zum Vertrieb der Firma B. Schallplatten eines Labels erscheinen in einem anderen Land auf einem anderen Label oder überhaupt nicht, oder sie werden importiert. Firmen, die in vielen Ländern einen eigenen Vertrieb besitzen, werden in anderen Ländern von einer anderen Firma mitvertrieben (Ariola vertreibt in der BRD die Produkte der Firma United Artists). Fast beliebig ließe sich die Aufzählung verschiedenster Verflechtungsmechanismen fortsetzen.

Einige Bemerkungen schließlich noch zur Abrechnung verkaufter Schallplatten, zu den Verdienstmöglichkeiten einer Band beim Abschluß eines LP-Vertrages und zur Personalpolitik der Firmen. Am Umsatz einer Schallplatte wird eine Gruppe von der Plattenfirma, mit der sie einen Vertrag geschlossen hat, mit Tantiemen in Höhe von 10–14% vom Bruttoverkaufspreis beteiligt, wobei die Abrechnung vielfach erst nach der Deckung der Herstellungs- und Produktionskosten einsetzt. Werden diese Kosten nicht gedeckt, sieht die Band nie Geld. Fungieren Gruppen oder einige ihrer Mitglieder gleichzeitig als Komponisten und Texter, erhalten sie über die GEMA noch einmal nach einem bestimmten Verteilerschlüssel einen Anteil an dem von der LP-Firma abzuführenden Betrag. Der Restbetrag geht an den Verlag der Kompositionen. Abgerechnet als verkaufte Schallplatten werden normalerweise alle LPs, die das Hauptlager verlassen und in die Einzelgeschäfte wandern, auch wenn sie dort in den Regalen verstauben. ‚Verkaufszahlen' sagen also noch nichts darüber aus, wie viele Schallplatten tatsächlich an den Endabnehmer, den Hörer, gelangen. In der Praxis bedeutet das, daß von einer gerade veröffentlichten Schallplatte relativ schnell – in den ersten 2–3 Monaten – ungefähr 1000 bis 2000 Schallplatten verkauft werden (also vom Hauptlager in die Plattenläden gelangen). Werden sie in den Läden nicht abgesetzt, können die Schallplattenvertreter bei folgenden Besuchen in den Geschäften keine weiteren Exemplare der Aufnahme

loswerden und der Verkauf stagniert. Mindestens 80% des veröffentlichten Repertoires an Rockmusik in Deutschland bleibt in der Regel auf dieser Verkaufszahl stehen und erreicht nie die Deckungsauflage. Schallplatten, die 10 000mal verkauft werden, gelten schon als erfolgreich.

Als vor einigen Jahren, ausgelöst durch Ölkrise und steigende Herstellungskosten, die Schallplattenproduktion immer teurer wurde, verlegten sich viele Firmen vor allem auf re-issues, Wiederveröffentlichungen älterer Aufnahmen, die die Deckungsauflage schon erreicht hatten, oder sie forcierten die Herausgabe von Samplern und Neuzusammenstellungen vorhandenen musikalischen Materials. In die Karten ihrer Veröffentlichungspolitik aber lassen sich die Firmen nur ungern schauen. Bei den alljährlichen Umfragen von Branchenblättern wie dem ‚Musikmarkt' über Verkaufsergebnisse der einzelnen Firmen werden die Zahlennennungen ausschließlich von der für die Firmen insgesamt typischen Taktik der Superlative bestimmt. Ein Rekordjahr liegt stets hinter jeder Firma. Nur ‚gesunde' Konzerne mit großem Vertriebsnetz und Verkaufserfolgen bieten den großen und kleinen Platten-Stars Anreiz für den Abschluß eines Vertrages. Fluktuation gehört dabei zum Stil des Business. Nicht nur die Stars pokern um einzelne Verträge und wechseln ständig die Firma. Die Angestellten der Konzerne machen das Spiel ebenfalls mit. Wer heute A & R-Manager (Artist & Repertoire-Betreuer) einer Firma A ist, wird morgen Label-Manager bei der Firma B, ist übermorgen Pressechef des Konzerns C im Ausland und kehrt nach zwei Jahren als Product-Manager zur Firma A zurück. Geheimnisse gibt es unter diesen Umständen in der Branche nicht. Dennoch wirkt sich der Informationsfluß nur wie osmotischer Druck aus. Insider wissen Bescheid, nach außen aber dringt nichts oder bestenfalls Falsches.

Wolfgang Sandner

Informationen

Weltmusiktage 1977 in Bonn

Vom 14.–21. Mai 1977 finden, veranstaltet von der Sektion Bundesrepublik Deutschland/Gesellschaft für Neue Musik e. V., die Weltmusiktage 1977 statt. Grundsätzliche Merkmale der Konzeption sind: Darstellung der gesamten Produktionsbreite Neuer Musik – Ausweitung der Programminhalte auf die Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und Laien – Vergabe von Stipendien für die Arbeit in Projektgruppen – Ansprache weiterer Publikumskreise.

Wissenschaftliche Filme

Das Institut für den wissenschaftlichen Film, 34 Göttingen, Nonnenstieg 72, legt einen neuen Auswahlkatalog für Filme musikwissenschaftlichen und musikethnologischen Inhalts vor. Auskünfte erteilt das Institut. – Angeregt vom Institut für Film und Bild, Grünwald/München und vom Institut für Unterrichts-Mitschau und Didaktische Forschung, wurde folgender Film fertiggestellt: „Musikunterricht an einer Gesamtschule. Grafische Zeichen – erkunden und realisieren". Unterrichtender Lehrer: Walter Kohlmann, Fachberatung: Willi Gundlach. Auskünfte erteilen die Landesbildstellen.

SUBSKRIPTIONSMÖGLICHKEIT

zum

BERICHTSBUCH ZUR 11. BUNDESSCHULMUSIKWOCHE

Subskriptionspreis: 26,– DM
(s. beiliegende Karte)

B. SCHOTT'S SÖHNE - MAINZ

Der Synthesizer im Unterricht

Das Komponistenforum Berlin veranstaltete vom 3.–5. Juni 1976 eine Tagung mit Ausstellung und Konzerten zum Thema „Der Synthesizer im Unterricht – Anregungen zur Didaktik Neuer Musik".

Musikausstellung in Mailand

Mit der diesjährigen Ausstellung vom 3. bis 7. September feiert die „Internationale Musikausstellung und High Fidelity" das zehnjährige Bestehen und wird bei dieser Gelegenheit neue Ausstellungshallen auf dem Mailänder Messegelände beziehen.

Woche für mehrchörige Musik in Bad Hersfeld

Vom 4.–11. Juli 1976 findet in Bad Hersfeld die VI. Internationale Woche für Mehrchörige Musik statt. Es wird in drei Kursen gearbeitet: Kurs A: Instrumentalmusik, Kurs B: Vokalmusik, Kurs C: Musik der ersten Opern. Auskünfte und Anmeldungen beim Arbeitskreis für Musik e. V., Nachtigallenstraße 9, D-6430 Bad Hersfeld.

Workshop in Hall/Österreich

Das Studienzentrum für Neue Musik (A-6060 Hall/Innsbruck, Herz-Otto-Straße 4) veranstaltet folgende Kurse in diesem Sommer:
4.–8. Juli, „Blechbläsertechniken vom Barock bis heute – neue Möglichkeiten der Blasmusik?" mit dem Edward H. Tarr-Ensemble, Basel.
2.–5. August, „Improvisation, alte – neue Musik", Interaktion mit dem Ensemble Hesperion XX, Basel.
4.–11. August, Blockflötenkurs für Liebhaber und Professionelle mit Georg Mittermayr, Wien.

Therapeutische Aufgaben der Schule heute

Die Freie Waldorfschule (Stuttgart, Haußmannstraße 44) veranstaltet vom 30. Juni bis 8. Juli 1976 die 26. öffentliche Pädagogische Arbeitswoche zum Thema: „Von den therapeutischen Aufgaben der Schule in der Gegenwart".

Arbeitswoche für junge Komponisten in Siegen

Als Abschluß der Arbeitswoche für junge Komponisten, die das Siegerland-Orchester auch in diesem Jahr veranstaltet, findet am 8. Juli ein Abschlußkonzert statt. Geplant sind Uraufführungen von Studierenden der Klassen Jürg Baur (Köln), Wilhelm Killmayer (München), György Ligeti (Hamburg)

und Isang Yun (Berlin). Anschließend soll unter Leitung von Manfred Niehaus eine Diskussion stattfinden.

4. Internationales Kodály-Seminar und Meisterkurse in Kecskemét

Vom 18. Juli bis 14. August 1976 findet in Kecskemét das 4. Internationale Kodály-Seminar, das das allgemeine Interesse für den ungarischen Komponisten vertiefen helfen soll. Die Meisterkurse für Interpretation vom 1.–14. August 1976, die den Fächern Klavier und Violoncello gewidmet sind, stehen unter der Leitung von Andor Foldes und Miklós Perényi. Auskünfte erteilt das Sekretariat des Kodály-Seminars, 6001 Kecskemét, Kéttemplom-köz 1. Pf. 188. Ungarn.

Internationales Kammerorchester „Anton Webern" in Venedig

Auf Grund der positiven Erfahrungen des vergangenen Sommers organisiert die Biennale di Venezia auch 1976 für das Studium und die Aufführung zeitgenössischer Musik ein internationales Kammerkonzert, das aus circa 25 Mitgliedern bestehen soll. Das Arbeitsprogramm sieht einen sechswöchigen Aufenthalt der Teilnehmer in der Lagunenstadt vor. Termin: 2. August bis 2. Oktober 1976 circa. Die musikalische Leitung hat Marcello Panni. Auskünfte erteilt die Biennale di Venezia, Sezione Musica, San Marco, Ca' Giustinian, I-Venezia.

Europäische Chorwoche

Die Europäische Föderation Junger Chöre e. V. veranstaltet vom 8. bis 13. August in Laudinelle/St. Moritz die alljährliche Singwoche. Die Leitung hat Willi Gohl. Auskünfte erteilt das Generalsekretariat, D-7500 Karlsruhe 41, Sonnenbergstraße 20.

Meisterkurs für Flöte

Vom 9.–21. August 1976 findet auf Schloß Bauschlott ein Meisterkurs für Flöte statt. Die Leitung hat Professor René Le Roy (Paris), Assistenz: Willy Freivogel (Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart). Der Kurs ist für Flötisten aller Ausbildungsgrade bestimmt. Anmeldung und Auskünfte bei Willy Freivogel, D-7036 Schönaich, Postfach 12.

Sommerkurs in Goslar

Die Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover veranstaltet den 3. Sommerkurs für Violine vom 10.–31. August 1976 in Goslar. Die Leitung hat Professor André Gertler. Anmeldungen erbeten an die Geschäftsstelle der Musikschule Goslar, D-3380 Goslar 1, Worthstraße 2.

Gitarren-Wettbewerb in Gargnano

Vom 16.–19. September 1976 findet im Rahmen der Incontri Chitarristici di Gargnano (Italien) ein Internationaler Wettbewerb statt. Auskünfte und Anmeldung bei Incontri Chitarristici di Gargnano, I-25084 Gargnano – Lago di Garda (Italia).

Neues vom Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt

Zum neuen 1. Vorsitzenden des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt, wurde Professor Dr. Reinhold Brinkmann (Marburg/Lahn) gewählt. Stellvertretende Vorsitzende des Instituts sind Professor Dr. Rudolf Stephan (Berlin) und Studienrat Niels Frederic Hoffmann (Hamburg).

Philharmonisches Collegium Berlin

Mitglieder des Berliner Philharmonischen Orchesters haben ein Philharmonisches Collegium gegründet, das bisher vernachlässigte Komponisten des Frühbarock aufführen will.

Förderungspreis der Stadt Stuttgart für junge Komponisten ernster Musik

Die Stadt Stuttgart schreibt für 1976 zum 21. Male ihren Förderungspreis für junge Komponisten ernster Musik aus, der mit DM 10 000,– dotiert ist. Komponisten im Alter bis zu 35 Jahren, die in der BRD ihren Wohnsitz haben, können sich bewerben. Einsendeschluß ist der 31. Oktober 1976. Auskünfte erteilt das Kultur- u. Schulreferat der Stadt Stuttgart, 7 Stuttgart 1, Rathaus, Postfach 161.

Gesangspreis für Studierende der BRD

Allmut Sexauer (Sopran) und Reinhold Wiedenmann (Bariton) gewannen beim Internationalen Arnold-Schönberg-Gesangswettbewerb 1976 in Rotterdam zwei 2. Preise. Ein erster Preis wurde nicht vergeben. Der Preis war vom Goethe-Institut, dem Vincent-van-Gogh-Museum, der Rotterdam Arts Foundation und der Foundation Gaudeamus ausgeschrieben.

Gaudeamus-Wettbewerb für Interpreten zeitgenössischer Musik

Beim Internationalen Gaudeamus-Wettbewerb für Interpreten zeitgenössischer Musik 1976 in Rotterdam wurden folgende Preisträger ermittelt: 1. Preis: Max Lifchitz (Mexiko), Klavier; 2. Preis: Frank Gerard Errante (USA), Klarinette; 3. Preis: Michael Jüllich (BRD), Schlagzeug; 4. Preis: Dagmar Bösser (BRD), Blockflöte; 5. Preis: Anna Wesolowska und Stanislaw Firlej (Polen), Cello/Klavier.

Mitarbeiter dieses Heftes:

Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber, Eppendorfer Weg 71, 2000 Hamburg 19, Pädagogische Hochschule Köln; Prof. Dr. Karl Michael Komma, Walter-Rathenau-Straße 6, 7410 Reutlingen, Staatliche Hochschule für Musik, Stuttgart; Prof. Dr. Tibor Kneif, Kantstraße 62, Seitenhaus I, 1 Berlin 12, Musikwissenschaftliches Institut der Freien Universität Berlin; Dr. Wolfgang Sandner, Wiesenau 2, 6000 Frankfurt a. M.; Prof. Dr. Hermann Rauhe, Bredengrund 18, 2104 Hamburg 92, Musikhochschule und Universität Hamburg; Dr. Rainer Schmitt, Enggasse 7, 5300 Bonn-Lengsdorf, Oberstudienrat am Hardtberg-Gymnasium Bonn, Mitarbeiter am Curriculum der Kollegschule NW.

Beilagen:

Dieses Heft enthält je einen Prospekt der Académie Internationale et Fêtes musicales de Fontainebleau und des Musikverlages B. Schott's Söhne, Mainz.

MUSIK UND BILDUNG

Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung

hervorgegangen aus den Zeitschriften „Musik im Unterricht" – Allgemeine Ausgabe für Privatmusikerzieher und musikalische Ausbildungsstätten; Ausgabe B, Zeitschrift für Musik in Schule und Lehrerbildung – (Verlag B. Schott's Söhne) und der Zeitschrift „Kontakte" (Möseler Verlag).

Erscheinungsweise: monatlich 1 Heft.

Unverlangte Manuskripte, für die keine Haftung übernommen wird, werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Sämtliche Rechte für alle Länder bleiben vorbehalten, insbesondere auch das Recht der weiteren Vervielfältigung von Beiträgen zu gewerblichen Zwecken im Wege des fotomechanischen oder eines anderen Verfahrens · Unverbindliche Preisempfehlung: jährlich DM 37,80; halbjährlich DM 20,40; Einzelheft DM 5,00 zuzüglich Versandspesen. Bezug durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag.

Anzeigenpreis: laut Tarif Nr. 8 vom 1. 1. 1975. 1 Seite 600,– DM. In diesem Preis ist die Mehrwertsteuer nicht enthalten. Anzeigenannahme durch den Verlag · Zahlungen: auf Postscheckkonto Frankfurt/M. Nr. 5525-608, auf Konto Nr. 216259 bei der Deutschen Bank Mainz oder auf Konto Nr. 0000021550 bei der Stadtsparkasse Mainz, Gerichtsstand Mainz.

Gesamtherstellung: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz. Printed in Germany.

© 1976 B. Schott's Söhne, Mainz

Die in den Aufsätzen und Rezensionen vertretenen Meinungen decken sich nicht in jedem Fall mit der Auffassung der Redaktion.

Musik in Linien und Farben

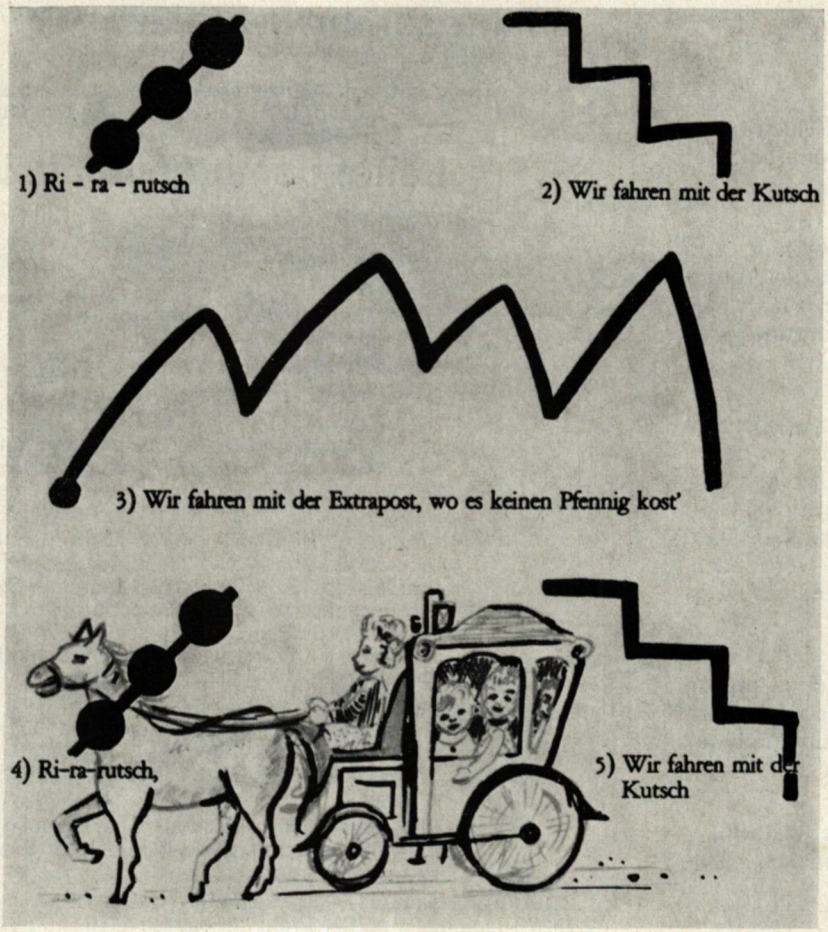


Abbildung von Seite 91

Musik in Linien und Farben

Rhythmisch-musikalische Erziehung mit dynamischen Notenbildern. Von Helga Zitzlsperger. (Beltz praxis.) 1975. 100 Seiten mit mehrfarbigen Zeichnungen. DM 12,– (62002)

Helga Ztitzlsperger hat eine Ausbildung als Grund- und Hauptschullehrerin gemacht, Gebrauchsgraphik studiert und Schuldienst an Grund- und Sonderschulen geleistet. Derzeit arbeitet sie in einem Vorschulmodell in Baden-Württemberg.

Rhythmisch-musikalische Früherziehung erfaßt die Kinder in elementarer und ganzheitlicher Weise. Der Schwerpunkt der vorliegenden 43 Lerneinheiten liegt auf der grafischen Notation, besonders auf den dynamischen Notenbildern. Hierbei werden Lieder, Musikstücke und Geschichten rhythmisch in Linien und Farben umgesetzt.

Diese farbigen Notationen sind in Hörerziehung, Sprechanlässe, musikalische Aktionen und rhythmische Bewegungserziehung mit Raumorientierung und grobmotorischen Bewegungsabläufen eingebettet, aber ohne Notenschrift und Melodienspiel! So bleibt die Spontaneität erhalten, und es entsteht ein buntes Notenmalheft, das in seinen graphischen Elementen feinmotorisch auch auf die zukünftige Schrift vorbereitet.

Die Vorschläge der 43 Einheiten können variiert werden und sollen Erzieher und Kinder dazu anregen, selber Farben zu vertonen, Konzerte mitzumalen oder Notengeschichten zu erfinden. Bis auf Hefte, Farben und eine Grundausstattung an Instrumenten (auch selbstgebastelten) ist kein spezielles Material notwendig (Geeignet für Kinder von etwa 5 bis 7 Jahren; dem Alter entsprechend variabel).

Interessenten sind vor allem Vorschulerzieher, Kindergärtnerinnen, Grundschullehrer und auch Eltern.

Lehrer erhalten ein Prüfstück zum halben Preis (nur direkt vom Verlag). Bitte fordern sie auch das kostenlose Verzeichnis „Erziehungspraxis 76“ an.

BELTZ

Postfach 1120
6940 Weinheim

Wir suchen zum 1. Oktober 1976

1 hauptamtliche LEHRKRAFT

für das Fach Klavier

Nach Möglichkeit sollte auch Interesse an der **Grundstufenarbeit** bestehen.

Entsprechend der Vorbildung und Berufserfahrung erfolgt die Vergütung nach BAT Vb oder IVb.
Zusätzliche Altersversorgung wird gewährt.

Der Landkreis Osterholz gehört zum Einzugsbereich Bremens und zeichnet sich durch eine reizvolle Moor- und Heidelandschaft (Künstlerdorf Worpswede) aus. In der Kreisstadt sind alle Schulformen vorhanden. Bei der Wohnraumbeschaffung werden wir behilflich sein.

Wenn Sie interessiert sind, an unserer Schule tätig zu sein, richten Sie bitte Ihre Bewerbung mit den üblichen Unterlagen an die

Kreismusikschule Osterholz e. V.,
286 Osterholz-Scharmbeck,
Bahnhofstraße 34
Telefon (0 47 91) 16 - 3 14

STADT HEIDENHEIM

DIE KREISSTADT HEIDENHEIM

(rd. 50 000 Einwohner)

sucht zum Aufbau einer Jugendmusikschule ab Spätherbst 1976 oder Anfang 1977 einen qualifizierten Musikerzieher – Streich- und/oder Blasinstrument – als

Leiter der Jugendmusikschule

Voraussetzungen: Abgeschlossenes Studium an einer Musikhochschule oder einem Konservatorium oder entsprechende musikpädagogische Erfahrung sowie organisatorisches Geschick; Probespiel.

Eine Mitarbeit des Leiters an den kommunalen Musikaktionen wäre erwünscht.

Die Stelle ist im Stellenplan in Verg.-Gr. BAT III ausgewiesen.

Dienstantritt: Spätherbst 1976 oder Anfang 1977.

Die Stadtverwaltung gewährt
die im öffentlichen Dienst üblichen und darüber hinaus freiwillige Sozialleistungen. Bei der Wohnungsbeschaffung sind wir behilflich.

Heidenheim ist
Schul- und Wirtschaftszentrum Ostwürttembergs: Sitz weltbekannter Industriefirmen und moderner Einkaufszentren; Schulen aller Gattungen, u. a. 6 Gymnasien (darunter Techn.-, Wirtschafts- und Werkgymnasium) sowie Waldorfschule, Fachschule für Betriebswirtschaft, Staatl. Technikerschule, Zweiganstalt der Württ. Verwaltungs- und Wirtschaftsakademie sowie Berufsakademie Baden-Württemberg.

Heidenheim bietet
ein vielseitiges kulturelles und sportliches Leben. Dank seiner reizvollen Lage inmitten des ausgedehnten Naherholungsgebietes der Schwäbischen Ostalb besitzt Heidenheim einen hohen Freizeitwert.

Bewerbungen mit Personalbogen, Lichtbild und Zeugnisabschriften bitten wir spätestens 4 Wochen nach Erscheinen dieser Anzeige zu richten an den

OBERBÜRGERMEISTER DER STADT HEIDENHEIM
7920 Heidenheim an der Brenz · Postfach 1146

Wir suchen zur Mitarbeit an einer WALDORFSCHULE

2 Lehrer(innen) für Violine

1 Lehrer(in) für Violoncello

Kammermusikgruppen u. Orchesterarbeit können in das Aufgabengebiet eingeschlossen sein.
Arbeitsbeginn: 1. September 1976 oder später.

Schriftliche Bewerbungen an:

Freie Waldorfschule · Rud.-von-Bennigsen-Ufer 70 · 3000 Hannover

STADT HILDEN

● aufstrebende Mittelstadt am Rande des Bergischen Landes ● ca. 54 000 Einwohner ● inmitten der Kulturzentren Düsseldorf, Wuppertal, Solingen, Köln gelegen ● fortschrittliche Einrichtungen zur Pflege der Kultur, des Sportes und der Bildung ● hoher Freizeitwert ● 2 Gymnasien, 3 Realschulen, Berufsbildende Schulen, Grund- und Hauptschulen, in unmittelbarer Nähe die Universität Düsseldorf und die Gesamthochschule Wuppertal ●

Für die Musikschule der Stadt Hilden wird zum nächstmöglichen Zeitpunkt ein

stellvertretender Schulleiter

gesucht, der die Chance hat, nach Einarbeitung und Bewährung Schulleiter zu werden, da der bisherige nebenamtliche Leiter diese Aufgabe abgeben möchte.

Struktur der Musikschule:

Musikalische Früherziehung, musikalische Grundausbildung, Instrumentalunterricht in allen einschlägigen Fächern, Sing- und Spielkreise, Vororchester, Jugendblasorchester und Musikschulorchester als Ergänzungsfächer, offene Veranstaltungen.
Die Schule hat zur Zeit ca. 850 Schüler, es werden ca. 350 Jahreswochenstunden von 3 hauptamtlichen und ca. 35 nebenamtlichen Lehrkräften erteilt.

Verlangt wird:

Abgeschlossene Fachausbildung, Erfahrungen in der Musikschularbeit, Geschick im Umgang mit Lehrern, Eltern und Schülern, Kenntnisse in Verwaltung und Organisation, starkes persönliches Engagement und die Bereitschaft, Verantwortung in der noch im Aufbau befindlichen Kultureinrichtung der Stadt Hilden.

Geboten wird:

Vergütung und Leistungen nach Verg.-Gr. III BAT, Zuschuß zum Mittagstisch, zusätzliche Alters- und Hinterbliebenenversorgung, Trennungsentschädigung, Umzugskostenvergütung, Beihilfen, bei der Wohnraumbeschaffung ist die Stadt behilflich.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen (handgeschriebenem Lebenslauf, lückenlosem Nachweis des Bildungsweges und der bisherigen Berufstätigkeiten usw.) sind zu richten an den

STADTDIREKTOR — PERSONALAMT — POSTFACH 880, 4010 HILDEN

JUGENDMUSIKSCHULE FRANKFURT AM MAIN E. V.

Wir suchen zum 1. 9. 1976

1 hauptamtliche LEHRKRAFT
im Fach Gitarre

Nebenfach Grundkurs

(Vergütung nach BAT IV b)

1 hauptamtliche LEHRKRAFT
im Fach Blockflöte

Nebenfach Grundkurs

(Vergütung nach BAT V b)

1 hauptamtliche LEHRKRAFT
im Fach Klavier

Nebenfach Grundkurs

(Vergütung nach BAT V b)

Bewerber(innen) m. entsprechenden künstlerischen und pädagogischen Fähigkeiten und Erfahrungen senden bitte ihre Unterlagen (Lebenslauf, Bild, Zeugnisse, Konzertprogramme usw.) bis 30. Juni 1976 an:

Direktion Jugendmusikschule, Holzhausenstraße 44, 6000 Frankfurt 1

BEI DER STADT DÜREN

ist die Stelle des

Leiters der Musikschule

wegen Ausscheidens des bisherigen Stelleninhabers neu zu besetzen.

Die Musikschule besteht seit 5 Jahren; unterrichtet wird in den üblichen Instrumentalfächern, außerdem wird Ergänzungsunterricht erteilt.

An der Schule werden rd. 1300 Schüler von z. Z. 7 hauptamtlichen Kräften und ca. 40 nebenamtlichen Dozenten unterrichtet.

Die Vergütung erfolgt nach BAT entsprechend Vorbildung und Kenntnissen.

Die Stadt Düren (90 000 Einwohner) liegt am Rande des Naturparks Nord-Eifel verkehrsgünstig zu den Großstädten Köln, Aachen, Düsseldorf.

Schulen, Sport- und Bildungseinrichtungen aller Art sind am Ort vorhanden.

Bewerbungen von Interessenten, die die erforderliche musikpädagogische Ausbildung u. entsprechende Berufserfahrung für die ausgeschriebene Stelle besitzen, werden erbeten an die

STADTVERWALTUNG DÜREN — PERSONALAMT — POSTFACH 486 · 5160 DÜREN

PFÄLZISCHE MUSIK-SCHULE SPEYER

Konservatorium Speyer e. V.

Direktor A. Keck-Seezer

Für Schüler und Erwachsene aller Altersstufen

Streich- und Blasinstrumente
Klavier, Orgel, Akkordeon, Gitarre

Theorie-Harm.Lehre, Komposition

Gesangsklasse
für Anfänger, Fortgeschrittene
Lied- und Opernrepetition
Chorleiterschulung
Dirigentenklasse

Musiklehrerseminar
Berufsbildende Abteilung
Seminare
für Jugend- und Schulmusik
für musikalische Früherziehung
für Unterhaltungsmusik
(Jazz, Beat, Pop)

Vorbereitungslehrgänge
zur Aufnahme an eine staatliche Hochschule für Musik

Pfälzische Musikschule
musikalische Früherziehung
Rhythmik, Blockflöte, Melodica, Akkordeon, Gitarre.
Vorschule in allen Instrumentalfächern, Gruppen- und Einzelunterricht

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat 672 Speyer/Rhein, Roßmarktstraße 28, Telefon (0 62 32) 56 70

DIE STADT MENDEN (Sauerland)

sucht zum sofortigen Eintritt

1 hauptamtliche Lehrkraft

— Fach: Blockflöte (mit beliebigem Nebenfach) —

für die Städt. Musikschule.

Wenn

- Sie bereit sind, den Aufbau einer Musikschule mitzugestalten,
- es Sie reizt, in einem jungen, engagierten Kollegium Teamarbeit zu leisten und
- Sie interessiert sind, musikpädagogische Probleme anzugehen und neue Unterrichtsformen zu erproben,

würden wir uns über Ihre Mitarbeit freuen.

Die Musikschule wurde im Jahre 1974 gegründet. Zur Zeit werden 800 Schüler von 3 hauptamtlichen und 27 nebenamtlichen Lehrkräften unterrichtet.

Die Vergütung richtet sich nach dem BAT entsprechend der Qualifikation und Berufserfahrung. Weiterhin werden die im öffentlichen Dienst üblichen Sozialleistungen gewährt.

Menden ist nach der vollzogenen kommunalen Neuordnung eine aufstrebende Mittelstadt (54 000 Einwohner) in landschaftlich reizvoller Lage am Nordrand des Sauerlandes. Es bestehen günstige Verkehrsverbindungen zum nahegelegenen Ruhrgebiet. Sämtliche Schulsysteme befinden sich am Ort.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Lichtbild, Zeugnisabschriften und lückenlosem Tätigkeitsnachweis werden kurzfristig erbeten an den

STADTDIREKTOR — Personalamt — Postfach 660, 5750 Menden 1

Städtische Musikschule Trossingen

Internationales Institut für Volksmusikerziehung
Staatlich anerkanntes Musiklehrer-Seminar
für Harmonika-Instrumente
Staatlich anerkanntes Seminar für Volksmusiklehrer
Schulleiter: Werner Niehues

Abteilungen:

Seminar A: Staatlich anerkanntes Musiklehrer-Seminar für Harmonika-Instrumente. Ausbildungsdauer: 6 Semester mit staatlicher Abschlußprüfung als Akkordeonlehrer.

Seminar B: Staatlich anerkanntes Seminar für Volksmusiklehrer. Ausbildungsdauer: 4 Semester mit staatlicher Abschlußprüfung als Volksmusiklehrer.

Studios: Volksmusik-Studio — Moderne Akkordeon-Stilistik — Electronic-Studio — Angewandte Akustik und Tonbandtechnik.

Ausbildungslehrgänge — Fortbildungslehrgänge — Umschulungslehrgänge.

Auskunft und Anmeldung:
Sekretariat der
Städtischen Musikschule Trossingen
7218 Trossingen, Löhrstr. 32, Tel. 0 74 25 / 8 04 61

BEI DER JUGENDMUSIK- UND -KUNSTSCHULE WESEL E. V.

ist zum Herbst die Stelle des

SCHULLEITERS

zu besetzen.

Die Schule mit eigenem Gebäude ist in die Fachbereiche Musik, Rhythmik und Bildnerisches Gestalten aufgefächert.

Die Position erfordert eine aktive, dynamische Persönlichkeit mit der Befähigung, praktikable Modelle für ein sinnvolles Zusammenwirken der Fachbereiche zu entwickeln, sie überzeugend darzustellen und zu realisieren. Als Bewerber kommen in erster Linie Musikerzieher mit fundiertem Wissen über Ziele und Methoden der künstlerischen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen in Betracht.

Die Vergütung erfolgt entsprechend BAT II. Die Finanzierung der Schule ist von der Stadt Wesel abgesichert.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen an

Dr. Hans Tienes, Seilerstraße 12, 4230 Wesel 1

DIE KREISMUSIKSCHULE CLOPPENBURG

z. Z. etwa 1400 Schüler, 16 haupt- und 15 nebenamtliche Lehrkräfte

sucht zum nächstmöglichen Termin

hauptamtliche Lehrkräfte

für

Gruppenarbeit im Elementarbereich
Blockflöte
Orgel/Klavier
Hörerziehung/Musiktheorie

Der Schwerpunkt im Fach „Gruppenarbeit im Elementarbereich" liegt auf dem Gebiet „Grundausbildung". Erfahrung mit und Interesse an Fächern wie Rhythmik, Improvisation, Singklassen, Früherziehung sind ebenso erwünscht wie ein instrumentales Beifach. Im Fach Blockflöte (möglichst mit einem 2. Fach) wird die Mitarbeit in Ergänzungsfächern und Kursen wie z. B. Kammermusik und Spielkreisen erwartet.

Die Vergütung erfolgt je nach Ausbildung und Berufserfahrung nach Vb bis IVa BAT mit allen im öffentlichen Dienst üblichen Sozialleistungen.

Der Unterricht der Kreismusikschule mit Sitz in Cloppenburg wird dezentralisiert erteilt. Die Kreisstadt Cloppenburg, verkehrsgeographischer Mittelpunkt zwischen Weser und Ems, bietet gute Wohnmöglichkeiten. Alle Schularten sind mehrfach vorhanden. Die Universitätsstädte Oldenburg und Bremen sind in ca. 30–40 Minuten zu erreichen.

Anfragen und Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen an:

MUSIKSCHULE DES LANDKREISES CLOPPENBURG e. V. · Eschstraße 29a
Telefon (0 44 71) 54 47 · 4590 Cloppenburg

Musik-Akademie der Stadt Basel
Abteilung Konservatorium

MEISTERKLASSE FÜR KLAVIER
Rudolf Buchbinder

MEISTERKLASSE FÜR VIOLINE
Hansheinz Schneeberger

Semesterbeginn: 18. Oktober 1976

Anmeldungen für das Studienjahr 1976/1977 bis **31. August 1976** an das Sekretariat des Konservatoriums, Leonhardsstraße 6 CH-4051 Basel, Tel. (0 61) 25 57 22

DIE MUSIKSCHULE VOLMETAL
in Meinerzhagen

sucht zum 1. 9. 1976

hauptamtliche Lehrkraft für Querflöte (Blockflöte)

BAT V, bei Eignung Stelle des stellvertretenden Schulleiters möglich.

Meinerzhagen ist ein landschaftlich sehr schön gelegener Luftkurort im Sauerland mit ca. 18 000 Einwohnern. Die nächst größeren Städte sind Dortmund und Köln, beide Städte sind etwa 60 km von Meinerzhagen entfernt und sehr gut über die Sauerlandlinie zu erreichen.

Bewerbungen erbeten an:

Musikschule Volmetal, Kampstraße 7, 5882 Meinerzhagen 1

STIFTUNG DR. HOCH'S KONSERVATORIUM FRANKFURT AM MAIN

Künstl. Direktor: GMD Klaus Volk

Wir vergeben zum 1. August 1976

einen Lehrauftrag im Fach

MUSIKTHEORIE

Es ist beabsichtigt, diesen Lehrauftrag baldmöglichst in eine Planstelle umzuwandeln.

Bewerber mit den entsprechenden künstlerischen und pädagogischen Fähigkeiten senden ihre Bewerbungsunterlagen bitte bis 30. Juni 1976 an die

Direktion der Stiftung Dr. Hoch's Konservatorium, Eschersheimer Landstraße 4, 6000 Frankfurt am Main.

An der
GESAMTHOCHSCHULE KASSEL

ist im Studiengang Musik zum Wintersemester 1976/77 die Stelle

eines hauptamtlichen Klavierpädagogen

(Verg.-Gr. BAT IVb) neu zu besetzen.

Voraussetzungen:
Staatl. Musiklehrerprüfung (PMP) oder künstlerische Reifeprüfung sowie klavierpädagogische Erfahrungen.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen (Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Tätigkeitsnachweise) werden bis zum 1. 8. 1976 erbeten an den Gründungspräsidenten der Gesamthochschule Kassel, Kölnische Str. 32, 3500 Kassel

---

Wir sind eine noch junge, aber stark expandierende **Musikschule**

und suchen

1 Musikschullehrer(in)

für die Grundstufe

(Musikalische Früherziehung und Grundausbildung) mit Nebenfach Klavier und Flöte

Die Vergütung erfolgt nach Vergütungsgruppe Vb BAT.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen bitte an

Musik- und Singschule Waghäusel e. V. 6833 Waghäusel 1 · Rathaus, senden.

The International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin, announces the vacancy of the post of Director as from January 1, 1977.

Requirements for prospective candidates:
an academic degree in music or musicology;

a thorough background in both Western and non-Western musical studies as well as a solid knowledge of modern musicological theories and methods;

international relations;

interest and experience in international cultural cooperation;

publications;

experience in administrative work;

studies and research in music in a non-Western country;

a good command, oral and written, of English and two other languages (knowledge of German desirable).

Applications with all particulars to be received not later than July 31, 1976, by the President of the Board of Trustees, Professor Egon Kraus, Uhlhornsweg 13, D-2900 Oldenburg, Federal Republic of Germany.

Beim Landkreis Rotenburg (Wümme), 60 000 Einwohner

ist zum sofortigen Dienstantritt

die Stelle einer hauptamtlichen LEHRKRAFT bei der Kreismusikschule für Früherziehung und Grundkurse sowie Klavier

zu besetzen. Die Vergütung wird nach Gruppe IV a BAT gezahlt, sofern die Voraussetzungen nach den hierfür geltenden Richtlinien erfüllt sind.

Gesucht wird eine qualifizierte Kraft mit staatl. Musiklehrerprüfung in zwei Hauptfächern. Eine mehrjährige Erfahrung in entsprechender Stellung ist erwünscht.
Der Landkreis Rotenburg (Wümme) liegt am Nordwestrand der Lüneburger Heide. Die Stadt Rotenburg (Wümme), Sitz der Kreisverwaltung, hat eine besonders verkehrsgünstige Lage zwischen den Großstädten Bremen und Hamburg. Vielseitige Schul- und Kultureinrichtungen sind vorhanden.

Bewerbungen mit handgeschriebenem Lebenslauf, Lichtbild und Zeugnisabschriften werden erbeten an den

Oberkreisdirektor des Landkreises Rotenburg (Wümme), Kreishaus
2130 Rotenburg (Wümme).

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK FREIBURG IM BREISGAU

Der bisherige Leiter der Abt. Schulmusik erreicht am 30. September 1976 die gesetzliche Altersgrenze. Zum 1. Oktober 1976 ist deshalb die

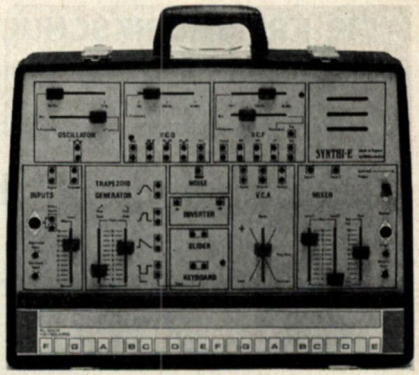
Professur für Schulmusik - AH 4 -

neu zu besetzen.

Bewerber, die zum Zeitpunkt der Stellenbesetzung das 45. Lebensjahr nicht vollendet haben, nach abgeschlossenem Hochschulstudium Unterrichtserfahrungen gesammelt haben, mit dem jüngsten Stand musikdidaktischer Forschung vertraut und in der Lage sind, diesen Bereich in der Lehre zu vertreten, werden gebeten, ihre Bewerbung mit den üblichen Unterlagen (Zeugnisse, Diplome, handschriftlicher Lebenslauf, Publikationsverzeichnis) bis spätestens 1. Juli 1976 zu richten an den

REKTOR DER STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK · Münsterplatz 30
7800 Freiburg im Breisgau

Die Stelle wird auf Vorschlag der Hochschule durch das Kultusministerium Baden-Württemberg besetzt.



EMS Schulsynthesizer

Der Synthi E ist ein Synthesizer, der speziell für die Bedürfnisse von Schulen und anderen Ausbildungsstätten gebaut wurde. Seine Hauptcharakteristika: Niedriger Anschaffungspreis, Vielseitigkeit, Robustheit, klarer Aufbau, netzunabhängig. Er enthält die wichtigsten Bauteile handelsüblicher Klein-Synthesizer, ist aber darüber hinaus mit Vorteilen ausgerüstet, die sonst nur größere Studienmodelle bieten. (Preis DM 1980,–)

Das dazugehörige Arbeitsbuch von Josef Otto Mundigl „Musik aus Strom – Eine Einführung in die elektronische Musik" ist auch getrennt erhältlich!

Wer braucht den SYNTHI-E?

Musiklehrer, Musikschüler, Hörspieltonmeister, Spielleiter bei Schulveranstaltungen, Musikstudenten, Hochschullehrer, kleine und große Bühnen, Musikschulen, Rock- und Jazzgruppen, Filmstudios, Gymnasien – alle, die auf der Suche nach neuen Klängen sind . . .
Fordern Sie Unterlagen bei:

EMS

Elektronik Musik Studio

Ludwig Rehberg jr.
Synthesizer · Musik-Computer
Import · Export
Finkenstraße 4
7257 Ditzingen 3/Heimerdingen
West-Germany
Telefon (0 71 52) 5 32 73

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK RUHR

Institut Duisburg

Zum Wintersemester 1976/77 ist die Stelle

eines(er) Dozenten(in)

mit der Lehrbefähigung in musikpädagogischen und musikwissenschaftlichen Fächern zu besetzen.

Die Vergütung erfolgt nach Vergütungsgruppe IIIa der „Vergütungsordnung der auf Privatdienstvertrag angestellten künstlerischen Lehrkräfte" der Musikhochschulen des Landes Nordrhein-Westfalen.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen sind zu richten an den

Dekan der Staatlichen Hochschule für Musik Ruhr - Institut Duisburg - Düsseldorfer Str. 19, 4100 Duisburg 1

Haupt- und Realschullehrerin
(2. Staatsexamen, Mathematik u. Musik)
sucht
Unterrichtstätigkeit im Raum München

Angebote unter **ZM 458** an den Verlag erbeten.

Lehrer für Holzblasinstrumente
sucht Stelle bei Jugendmusikschule, Gymnasium oder Musikschule.
Lehrfächer:
Blockflöte, Klarinette, Oboe und Saxophon.

Angebote unter **ZM 426** an den Verlag erbeten oder Telefon (02 11) 50 20 08

DIE STADT MANNHEIM

Kultureller Mittelpunkt des Rhein-Neckar-Raumes

sucht zum 1. Oktober 1976

hauptamtliche LEHRKRAFT

für den Einzelunterricht im Fach

GITARRE

Voraussetzung für die Bewerbung sind abgeschlossene musikalisch-pädagogische Fachausbildung sowie den Anforderungen entsprechende Unterrichtserfahrungen. Die Stelle ist nach Verg.-Gr. IV b BAT bewertet. Daneben werden die sozialen Leistungen des öffentlichen Dienstes geboten.

Bewerbungen mit Lichtbild, handgeschriebenem Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Referenzen und einer Übersicht der bisherigen Tätigkeit werden bis 15. Juni 1976 unter Kennziffer 43/88 erbeten an

Stadt Mannheim — Personalamt — Postfach 2203, 6800 Mannheim 1

Die STADT ESPELKAMP

sucht für die **MUSIKSCHULE LÜBBECKER LAND** zum 1. September 1976

1 hauptamtliche Lehrkraft für Gitarre

mit beliebigem Nebenfach, z. B. musikalische Grundausbildung, Blockflöte, Klavier u. a.

Durch familiär bedingten Wegzug der bisherigen hauptamtlichen Lehrkraft ist diese Planstelle neu zu besetzen. Die Beschäftigung erfolgt im Angestelltenverhältnis mit Vergütung nach dem BAT. Daneben werden die im öffentlichen Dienst üblichen Leistungen gewährt. Die Mithilfe bei der Beschaffung einer Wohnung wird zugesichert.

Die Musikschule Lübbecker Land besteht seit knapp 25 Jahren. Der Unterricht wird dezentralisiert durchgeführt.

Die Stadt Espelkamp ist eine junge, moderne Stadt mit erholsamen Wander- und Spazierwegen. Erst 1949 begann der Aufbau der Stadt Espelkamp. Aus den erhaltengebliebenen Teilen einer ehemaligen Munitionsanstalt entstand mitten im Wald, der auch heute noch das Stadtbild wesentlich bestimmt, ein Zentrum des schulischen, kulturellen und sportlichen Lebens.

Bewerbungen mit den üblichen Unterlagen (handgeschriebenen Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Lichtbild) sind zu richten an den

STADTDIREKTOR DER STADT ESPELKAMP
Wilhelm-Kern-Platz 1, Postfach 6, 4992 Espelkamp

STÄDTISCHE JUGENDMUSIKSCHULE LAHR

Wir suchen zum 15. August 1976 eine Lehrkraft für

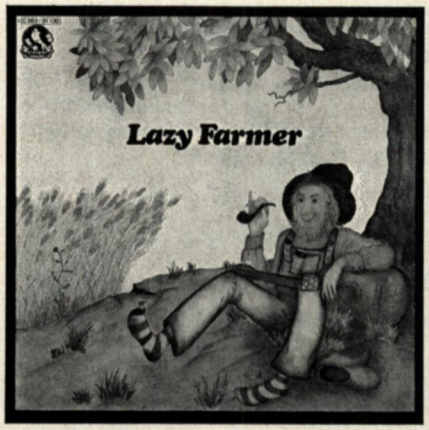
Querflöte, Blockflöte

die über die notwendige künstlerische und pädagogische Erfahrung verfügt, um an unserer Schule eine Flötenklasse, einschließlich der dazugehörenden Ensemblearbeit (Kammermusik, Orchester), selbständig leiten und an öffentlichen Konzerten mitwirken zu können. Die Anstellung erfolgt nach BAT IVb/IVa mit den üblichen Sozialleistungen des öffentlichen Dienstes.

Bewerbungsunterlagen bitten wir einzusenden an die

Stadt Lahr · Abt. Personalverwaltung · 763 Lahr · Rathausplatz

NEU



1 C 062 - 31 130
LAZY FARMER
„Lazy Farmer"

Gruppe um den legendären Wizz Jones. Traditionelle und zeitgenössische Folklore von Wizz Jones, Ralph Mc. Tell, Derro! Adams u. a. in einer einmaligen, vielseitigen Instrumentierung. „Eine der besten Folkveröffentlichungen des Jahres 1975" (PARDON 12/75)

1 C 062 - 31 135
JOHN PEARSE
„Travelling Man"

Bekannt durch die Fernsehserie „Akkord und Rhythmus" in allen III. Fernsehprogrammen. Der Globetrotter in Sachen Folk und mittlerweile eine der profiliertesten Persönlichkeiten der Folkszene bietet auf dieser Platte Ausschnitte aus seinem Konzertprogramm.

1 C 062 - 31 136
GISELA MAY
„Gisela May - Live"

Die zur Zeit bedeutendste Brechtinterpretin stellt die bekanntesten und eindrucksvollsten Brechtlieder aus vier Jahrzehnten vor. Die einmalige Ausstrahlung und Überzeugungskraft kommt auf dieser Liveplatte voll zur Geltung.

Mit Spannung erwartet: Soeben erschienen die neueste LP der Zigeuner-Spitzengruppe

HÄNS'CHE WEISS QUINTETT

1 C 062 - 31 137

natürlich bei:

SONGBIRD

das Label der Folk-, Liedermacher und Chansonszene

Bitte Katalog anfordern bei:

SONGBIRD 65 MAINZ Weihergarten Tel.: (0 61 31) 2 43 41

effektiver Musikunterricht in den Klassen 5 bis 8...

Klang und Zeichen

Band 2 - Sekundarstufe I
Erarbeitet von Bernhard Hölscher, Karl Rüdiger und Helmut Trott

184 Seiten, zahlreiche teils mehrfarbige Illustrationen, flexibler Snolineinband,
DM 15,80 – Prüfstück zum Vorzugspreis · Bestellnummer 107-32

Mit Band 2 von **Klang und Zeichen** legt der Pädagogische Verlag Schwann nunmehr ein Musiklehrbuch für die Klasse 5 bis 8 aller weiterführenden Schulen vor. Es benutzt wie schon im Band 1 (Primarstufe) zur übersichtlichen Darstellung des Stoffes das Prinzip der Doppelseite als didaktische Einheit.

Klang und Zeichen 2 bietet gestufte Lehrgänge in den Bereichen **Schallmaterial** mit seinen Parametern, **Improvisation und Musiklehre,** sowie vor allem in der **Analyse gestalteter Musik.** Gleichzeitig werden verschiedene neue Wege zur graphischen Darstellung von Musik aufgezeigt.

Klang und Zeichen 2 stellt ein sehr reichhaltiges Angebot bereit, das dem Lehrer eine gezielte Auswahl ermöglicht und ihm zugleich didaktische Konzeptionen verschieden starker Progressivität anbietet.

Neu Kassette mit Klangbeispielen

5 Schallplatten 30 cm ⌀ stereo, Lehrerbegleitheft
Bestellnummer H+L 200 – DM 80,– (unverb. Preisempfehlung)

BLV+Schwann

Information Bayern/Baden-Württemberg
BLV Verlagsgesellschaft
8000 München 40, Lothstraße 29

Information übrige Bundesländer
Pädagogischer Verlag Schwann
4000 Düsseldorf 1, Postfach 7640

Schutz durch Diät-Ernährung vor vorzeitigem Altern Verschlackung und Leistungsabfall?

„Zellfit" Pollen-Diät baut auf u. entgiftet

Viele gesundheitliche Beschwerden sowie körperliche, nervliche und geistige Erschöpfung sind – das zeigt die medizinisch-diätetische Forschung – auf Mangelerscheinungen im Organismus zurückzuführen. Es fehlt an lebenswichtigen Vitalstoffen. Das schwächt die Leistungsfähigkeit und macht anfällig für Krankheiten. Durch regelmäßige Ergänzungsernährung mit POLLEN-DIÄT lassen sich Mangelerscheinungen auf ungewöhnlich wirksame, völlig natürliche und biologische Weise beheben.

Wir haben uns angewöhnt, bei der Ernährung nur in Kalorien zu denken. Der Bedarf des Körpers an Vitaminen, Spurenelementen und anderen Vitalstoffen kommt dabei leicht zu kurz. So kann ein Mangel an Magnesium in der Nahrung zu Herzleiden führen. Millionen Menschen, vor allem Frauen, haben zu wenig Eisen im Blut. Ständige Müdigkeit ist die Folge. Für die Nerven sind B-Vitamine, für den Stoffwechsel Fermente und Enzyme unentbehrlich.

Hervorgerufen oder verstärkt werden solche Mangelerscheinungen durch einseitige Kost, durch den Verzehr denaturierter Lebensmittel und durch altersbedingte Verdauungsschwäche. Das kann zu den verschiedensten Beschwerden führen.

Auch das allgemeine Wohlbefinden leidet. Das ist kein Wunder, brauchen doch besonders die Drüsen und das Gehirn, die alle unsere Lebensfunktionen antreiben und steuern, ganz bestimmte Wirkstoffe zur Anregung ihrer Funktion.

Besonders belastet sind in heutiger Zeit die Entgiftungsorgane. Täglich nehmen wir zahlreiche Schadstoffe in uns auf. Ist jedoch der Stoffwechsel der Gewebe und Organe durch Mangelzustände beeinträchtigt, kann es zu innerer Verschlackung kommen, zu rheumatischen Beschwerden, Gelenkschmerzen, allgem. Adernverkalkung und Lymph-Stauungen.

Für die Gesundheit ist es wichtig, solche Mangelerscheinungen durch Diätnahrung zu beheben oder ihnen vorzubeugen. Die POLLEN-DIÄT eignet sich dazu in ganz besonderem Maße. In hochkonzentrierter Form enthält sie alle Vitalstoffe, die in der heutigen Kost oft fehlen und die der Körper zu seiner gesunden Funktion und zur ständigen Regeneration (Erneuerung) braucht.

POLLEN-DIÄT baut auf und hilft entgiften. Wer eine Diätkur damit macht ist oft überrascht, daß Beschwerden verschwinden, die vorher nicht zu beheben waren.

POLLEN-DIÄT wirkt biologisch und aus der Tiefe heraus. Wissenschaftliche Analyse hat bisher über 50 Wirkstoffe in den Pollen festgestellt. Deshalb hat POLLEN-DIÄT als Ergänzungsnahrung die überraschende Wirkungsbreite bei so vielen Leiden und Störungen. Dem ganzen Organismus wird so geholfen.

Mit der POLLEN-DIÄT nehmen Sie vom besten zu sich, was die Natur zu bieten hat. Die mit Pollen, dem von Bienen gesammelten Blütenstaub, gefütterten Bienenlarven entwickeln sich in sechs Tagen um das 1500-fache.

Pollen-Diät bei vielen Leiden

POLLEN-DIÄT trägt dazu bei, besonderen Ernährungserfordernissen zu entsprechen bei:

- **allg. Erschöpfung, Altersbeschwerden und Schwächezuständen (auch sexuell. Art),**
- **Blutarmut,**
- **funktionellen Organbeschwerden (Herz, Magen, Galle, Verdauung),**
- **nervösen Schlaf-, Kreislauf- und Durchblutungsstörungen,**
- **Niedergeschlagenheit, seelischen Verstimmungen,**
- **Lernschwierigkeiten, Wachstums- und Entwicklungsstörungen,**
- **Beschwerden der Wechseljahre,**
- **altersbedingten Prostata-Beschwerden,**
- **Schwangerschaft,**
- **schlaffer Haut und Haarleiden.**

„ZELLFIT" POLLEN-DIÄT: Die konzentrierte Lebenskraft der Natur in der Nahrung! Täglich drei Teelöffel voll. Aber es muß naturbelassene „ZELLFIT" POLLEN-DIÄT von Erwin Hagen sein!

Die Firma Erwin Hagen liefert nur garantiert naturreine Pollen aus Gebieten mit einer besonders reichhaltigen Blütenwelt. Deshalb so wirksam! Sie erhalten POLLEN-DIÄT in Apotheken oder bei uns.

„ZELLFIT" POLLEN-DIÄT kostet:
¼ kg DM 27.50 · ½ kg DM 52.— · 1 kg DM 100.—

Schreiben Sie bitte an Erwin Hagen · Naturheilmittel 8228 Freilassing · Postfach 251 · Prospekte kostenlos.

else lang schule · köln
träger und leiter: else lang-foltz/karl foltz
sechssemestriges vollstudium zur erlangung der lehrbefähigung für
gymnastik
basale musikerziehung
turnen, sport und spiel oder/und
modernen künstlerischen tanz
staatliche abschlußprüfung. die schule ist staatlich anerkannt. freiwilliges zusatzstudium: ballett, folkloretanz, tanzpädagogik ist gleichzeitig möglich.
5 köln-marienburg, bayenthalgürtel 4
fernruf: (02 21) 38 21 82

Niedersächsische Musikschule Braunschweig
Fachschule für musikalische Berufsausbildung
Komm. Leitung: Helmut Banse
Ausbildungsklassen für Gesang, Streich- und Tasteninstrumente, Harfe, Dirigieren, Komposition. Seminare für Musikerziehung, Jugend- und Volksmusik (SMP). Orchestervorschule, Orchesterschule. Vorbereitungsklassen für Schulmusik und Musikerziehung (neben dem Besuch von Gymnasien und Realschule).
Aufnahmeprüfungen jeweils im März und September. Das Studium ist gebührenfrei.
Auskunft und Verwaltung:
33 Braunschweig - Theaterwall 12 - Tel. 4 63 11

Zu kaufen gesucht:
Elektr. Klaviere, Orchestrions, Drehorgeln, Spieldosen u. a. alte Musikmaschinen, auch defekt.
Notenrollen und Stahlplatten.
Auch Tausch gegen andere Instrumente
Museum · 899 Lindau/B., Gruberweg 6
Tel. (0 83 82) 59 59

Gerhard O. Klier gen.
L O U D O N I
Geigenbaumeister in
8524 Neunkirchen am Brand
Blumenstr. 4, Tel. (0 91 34) 53 53

WIE schwer ist Ihr WALDHORN?
unser neues Tripelhorn mit den Stimmungen hoch F, B-A, tief F-E wiegt nur
2500 g
Welche Vorteile zwei umwälzende Neuheiten dem Hornisten außerdem noch bringen, teilen wir Ihnen gern mit.
HELMUT FINKE
Metallblasinstrumentenbau
4973 Vlotho-Exter,
Industriestraße 7,
Tel. (0 52 28) 3 23,
Postfach 2006
FINKE

FLÖTE

Schulen und Etüden

Schulen

Altes	Célèbre Méthode complète, in 2 Bänden
Taffanel-Gaubert	Méthode complète, in 1 Band, oder 2 Einzelbänden

Übungen und Etüden

Bitsch	12 Etudes (s)
Boehm	24 Etudes, op. 37 (m-s)
Bozza	14 Etudes Arabesques (s)
Castérède	12 Etudes (m-s)
Drouet	25 Etudes célèbres (m)
Dubois	13 Etudes (m)
Falk	15 Etudes atonales (m-s)
Gagnebin	23 Pièces récréatives et progressives (l-m)
Gariboldi	Etudes mignonnes, op. 131 (l)
Gariboldi	20 Petites Etudes op. 132 (l)
Gariboldi	20 Etudes chantantes, op. 88 (m)
Gariboldi	Exercices journaliers, op. 89 (m)
Gariboldi	Etude complète des gammes, op. 127 (m)
Gariboldi	Grandes Etudes de Style, op. 134 (s)
Jeanjean	Etudes modernes (s)
Lüttmann	12 Etudes dodécaphoniques (s)
Moyse	Le Débutant flûtiste (l)
Moyse	Gammes et Arpèges (m)
Moyse	18 Exercices ou Etudes de Berbiguier (m)
Moyse	Ecole de l'Articulation (m)
Moyse	Exercices journaliers (m-s)
Moyse	Etudes et Exercices techniques (m-s)
Moyse	Mécanisme-Chromatisme (s)
Moyse	De la Sonorité. Art et Technique (s)
Moyse	50 Etudes mélodiques, op. 4, de Demersseman, in 2 Heften (l-m)
Moyse	24 Petites Etudes mélodiques avec variations (l-m)
Moyse	25 Etudes mélodiques avec variations (m)
Moyse	Exercices, op. 15, de Furstenau (s)
Moyse	100 Etudes faciles et progressives d'après Cramer, in 2 Heften (m)
Moyse	24 Caprices-Etudes, op. 26, de Boehm (m-s)
Moyse	Schallplatten: Nr. 1: Moyse spielt Moyse (2 Langspielplatten) Nr. 2: Marcel Moyse Flötenvirtuose (1 Langspielplatte)
Reichert	7 Exercices journaliers (m)
Ruggiero	16 Etudes atonales (s)
Taffanel-Gaubert	17 Grands Exercices journaliers (m-s)

Einige Neuerscheinungen

Bozza	10 Etudes sur des modes karnatiques (s)
Bozza	Graphismes, Vorbereitung für das Lesen verschiedener zeitgenössischer graphischer Notationen (s)
Caratgé	12 Etudes faciles d'après Samie (l)
Patero	80 Etudes-Déchiffrages (80 Blattspiel-Etüden) in 5 Heften (l-m)
Thevet	100 Exercices rythmiques 2- oder 3stimmig, in 2 Heften

(l) = leicht (m) = mittelschwer (s) = schwer

Alle Schulen und Hefte mit deutschem Text.

Bei Ihrem Musikalienhändler erhältlich.

Weitere Werke finden Sie in unseren Katalogen. – Bitte beim Verlag anfordern.

ALPHONSE LEDUC 175, rue Saint-Honoré · 75040 Paris Cedex 01

FLÖTE Vortragsstücke in verschiedener Besetzung

Flöte und Klavier

Alain	3 Mouvements (m)
Albeniz	Berceuse (m)
Bozza	Aria (m)
Bozza	Soir dans les Montagnes (m)
Busser	Les Cygnes (m)
Casella	Sicilienne et Burlesque (s)
Charpentier	Pour Syrinx (l)
Dautremer	A petits pas (l)
Debussy	Le petit Nègre (l)
Dukas	Alla gitana (m)
Dutilleux	Sonatine (s)
Fauré	Pièce (m)
Feld	Sonate (s)
Gaubert	Divertissement grec (m)
Ibert	Aria (m)
Ibert	Concerto (s)
Ibert	Histoires, 6 Einzelhefte (m)
Ibert	Jeux, Sonatine (s)
Jolivet	Chant de Linos (s)
Messiaen	Le Merle Noir (s)
Poot	Sicilienne (l)
Ravel	Pièce en forme de Habanera (m)
Roussel	Aria (m)
Tomasi	Le petit chevrier corse (l)
Vachey	Intermezzo (l)

Flöte allein

Bozza	Image (s)
Ibert	Pièce (s)
Tomasi	Sonatine (s)

3 Flöten

Casterede	Flûtes en Vacances (m)
Tomasi	3 Pastorales (m)

4 Flöten

Bozza	Jour d'été à la montagne (s)
Dubois	Quatuor (s)

Flöte und Gitarre (oder Harfe)

Ibert	Entr'acte (m)

Neuerscheinungen

Alain	3 Mouvements, für Flöte und Orgel (m) (von Marie-Claire Alain bearbeitet)
Ameller	Chicoutimi, für Flöte und Klavier (m)
Ameller	Val d'or, für Flöte allein (m)
Boismortier	Sonate, op. 34 n° III, für 4 Flöten (Poulteau) (m)
Boismortier	Suite n° 1 in e-Moll, für Flöte und B.c. (Veilhan) (m)
Bozza	3 Mouvements, für Flöte und Klarinette (m)
Charpentier	Esquisse, für Flöte und Klavier (s)
Djemil	Petite Suite médiévale, für Flöte und Gitarre (m)
Loeillet	Sonate in e-Moll, op. 3 n° VII, für Flöte und B.c. (Poulteau) (m)
Loeillet	Sonate in Es-Dur, op. 3 n° VII, für Flöte und B.c. (Poulteau)
Loeillet	Sonate in D-Dur, op. 3 n° XI für Flöte und B.c. (Poulteau) (m)
Loeillet	Sonate in G-Dur, op. 4 n° IV für Flöte und B.c. (Poulteau) (m)
Louvier	9 Carrés, für 4 Flöten (s)
Paubon	Les Chants de la Villeneuve für Flöte allein (1)
Paubon	Prélude et Danse, für Flöte und Schlagzeug (m-s)
Vibert	Libellule, für Flöte und Klavier (m)
Vibert	L'Oasis, für Flöte und Klavier (m)
Vibert	Scherzando, für Flöte und Klavier (m)

(l) = leicht (m) = mittelschwer (s) = schwer

Bei Ihrem Musikalienhändler erhältlich.

Weitere Titel finden Sie in unseren Katalogen – Bitte beim Verlag anfordern.

ALPHONSE LEDUC 175, rue Saint-Honoré – 75040 PARIS CEDEX 01

Schott

Neues für Bläser in den

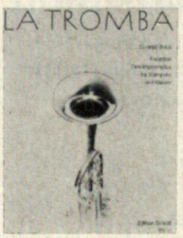
Instrumental-Reihen

KLARINETTE

Wolfgang Hildemann, Ritmi dispari
Sonatine für Klarinette in B und Klavier
KLARINETTENBIBLIOTHEK KLB 16 DM 6,–

Friedrich Zehm, Sonatina giocosa
für Klarinette in B und Klavier
KLARINETTENBIBLIOTHEK KLB 17 DM 6,–

Friedrich Zehm, Klarinetten im Duett.
Acht kleine Stücke, progressiv zusammengestellt für den Unterricht im 1. und 2. Jahr. Beide Parte sind in den spieltechnischen Ansprüchen gleich behandelt. Es können mehrere Duette zu einer kleinen Suite vereint werden.
KLARINETTENBIBLIOTHEK KLB 18 DM 5,50



TROMPETE

Conrad Beck, Facetten
Drei Impromptus für Trompete in C und Klavier.
LA TROMBA TR 11 DM 7,50 · Eine B-Stimme liegt der Ausgabe bei.

Jean Françaix, Le Gay Paris
pour trompette (C) et instruments à vent, Klavierauszug mit Solostimmen in B und C.
LA TROMBA TR 10 DM 8,–

Beliebte Volkslieder
für Trompete mit 2. Stimme ad lib. (Draths)
Edition 6644 DM 5,50

LIED UND CHOR

die führende Fachzeitschrift der Chorbewegung interessiert alle Chorleiter und Freunde der Chormusik.

Aktuelle Probleme des Chorwesens werden aufgegriffen, Stimmbildung und Atmung des Chores werden von Fachleuten besprochen, „das kleine Original" findet monatlich ein neues Thema, Neuigkeiten aus dem Ausland, die Leistungen unserer Jugend, Konzertberichte sowie Neuerscheinungen der Chorliteratur finden entsprechende Beachtung und anderes mehr.

Es ist die Zeitschrift für SIE!

Ein Abonnement kostet im Jahr 13,92 DM. Fordern Sie zum Kennenlernen ein Probeheft an.

VERLAG DEUTSCHE SÄNGER-ZEITUNG GMBH.
4050 Mönchengladbach 1 · Postfach 345
Telefon: (0 21 61) 1 40 71 - 77
(Lapp-Verlag)

MUSIK FÜR BLÄSER

FLÖTE

F. KUHLAU, 3 FANTASIEN OP. 38
Flöte solo, Herausgeber F. Vester
Die „Drei Fantasien" beinhalten alle Möglichkeiten expressiven und virtuosen Flötenspiels und sind daher eines der besten Beispiele frühromantischer Musik für Flöte. Die Ausgabe gibt den Urtext wieder.
UE 15525 DM 8,50

C. CZERNY, DUO CONCERTANT OP. 129
Flöte und Klavier, Herausgeber F. Vester
Unter Czernys Kammermusikwerken ist eine verhältnismäßig große Anzahl von Kompositionen zu finden, in denen die Flöte dominiert. Eine davon ist das „Duo Concertant pour Piano-forte et Flute", das in dem reichhaltigen, aber verhältnismäßig kleinen Repertoire für Flöte und Klavier nicht fehlen sollte.
UE 16031 DM 21,–

J. HAYDN, 12 STÜCKE FÜR DIE FLÖTENUHR
Flöte und Klavier, Herausgeber F. Vester
Die vorliegende Fassung ist nur insofern als Einrichtung zu betrachten, als die Musik neu instrumentiert worden ist, was erst die Voraussetzung dafür liefert, daß die Stücke heute gespielt werden können.
UE 16041 DM 17,–

BLOCKFLÖTE

G. LEGRENZI, 2 FÜNFSTIMMIGE SONATEN
Für 5 Blockflöten, Herausgeber C. Dolmetsch
Diese zwei farbigen Stücke sind typische Beispiele für den fünfstimmigen Satz, wie er im Italien des 17. Jahrhunderts geschrieben wurde, und zwar in einem Idiom, das auch Vecchi, Vitali, Massaino und Gabrieli vertraut war.
UE 14040 DM 11,–

J. B. SENAILLE, 5. SONATE (AUS DEM 1. BUCH)
Für Altblockflöte und Tasteninstrument, Herausgeber C. Dolmetsch
Diese vortreffliche Sonate ist von Arnold Dolmetsch aus der in der Dolmetsch Library verwahrten Originalausgabe für den Herausgeber transkribiert worden, der sie beim Haslemere Festival 1932 zum erstenmal in neuerer Zeit spielen sollte. Damit sie auf der Tenorblockflöte gespielt werden kann, ist sie für die vorliegende Ausgabe noch g-Moll transponiert worden.
UE 14039 DM 5,–

UNIVERSAL EDITION – WIEN

Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt

Herausgegeben von Rudolf Stephan

Avantgarde und Volkstümlichkeit

Band 15

Fünf Versuche.
Herausgegeben von Rudolf Stephan

Carl Dahlhaus
Avantgarde und Popularität

Karoly Csipák
Zur Entwicklung des Begriffs der Volkstümlichkeit bei Hanns Eisler

Wolfgang Burde
Volkstümlichkeit und Avantgarde. Überlegungen zum neueren Schaffen von Hans Werner Henze

Rudolf Stephan
Zu Hindemiths Entwicklungsgang

Hellmut Kühn
Gedanken über die Entstehung und Kanonisierung der volkstümlichen Musik

Edition 5729, 69 Seiten, broschiert
DM 14,–

Über Musik und Kritik Band 11

Vier Beiträge

Carl Dahlhaus
Probleme der Kompositionskritik

Reinhold Brinkmann
Kritische Musik – Bericht über den Versuch Hanns Eislers

Ernst Ludwig Waeltner
Probleme der kritischen Einführung in musikalische Werke

Erhard Karkoschka
Kurzer Bericht von einem Seminar über Musikkritik an der Stuttgarter Musikhochschule

Edition 6390
62 Seiten, broschiert DM 12,–

Schott

Zwischen Tradition und Fortschritt

Über das musikalische Geschichtsbewußtsein Band 13

Neun Versuche

Zofia Lissa
Musikalisches Geschichtsbewußtsein – Segen oder Fluch?

Adolf Nowak
Geschichtsbewußtsein als Problem neuer Musikästhetik

Carl Dahlhaus
Was ist musikalischer Historismus?

Hans Heinrich Eggebrecht
Neue Musik – Tradition – Fortschritt – Geschichtsbewußtsein: Bemerkungen zu diesen Begriffen

Stefan Kunze
Werkvorstellungen in neuer Musik
Anmerkungen zu Schönbergs Bläserquintett op. 26.

Christian Martin Schmidt
Über Schönbergs Geschichtsbewußtsein

Hellmut Kühn
Versuch über Weberns Geschichtsbegriff

Ernst Ludwig Waeltner
Strawinskys musikgeschichtliche Vorstellungen

Klaus Kropfinger
Ligeti und die Tradition
Ed. 6589, 142 Seiten, brosch. DM 25,–

Über Musik und Sprache Band 14

Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik

Elmar Budde
Zum Verhältnis von Sprache, Sprachlaut und Komposition in der neueren Musik

Tibor Kneif
Typen der Entsprachlichung in der neuen Musik
László Somfai: Sprache, Wort und Phonem im vokalen Spätwerk Strawinskys

Klaus Kropfinger
Lautfelder und kompositorische Gefüge bei Luciano Berio

Paul Op de Coul
Sprachkomposition bei Ligeti: „Lux Aeterna" nebst einigen Randbemerkungen zu den Begriffen Sprach- und Lautkomposition

Jürg Stenzl
Luigi Nono und Cesare Pavese

Reinhard Gerlach
Pierre Boulez und Stephane Mallarmé. Ein Fragment über das Artifizielle

Edition 5728, 119 Seiten, broschiert
DM 21,–

Musik der 60er Jahre Band 12

Zwölf Versuche

Ulrich Siegele
Entwurf einer Musikgeschichte der sechziger Jahre

Elmar Budde
Zitat, Collage, Montage

Hans Oesch
Zwischen Komposition und Improvisation

Ulrich Dibelius
Szene und Technik.
Zwei Aspekte einer Entwicklung

Josef Häusler
Einige Aspekte des Wort-Ton-Verhältnisses

Reinhold Brinkmann
Von einer Veränderung des Redens über Musik

Carl Dahlhaus
Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik

Ekkehard Jost
Zur jüngsten Entwicklung des Jazz

Rudolf Stephan
György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester
Anmerkungen zur Cluster-Komposition

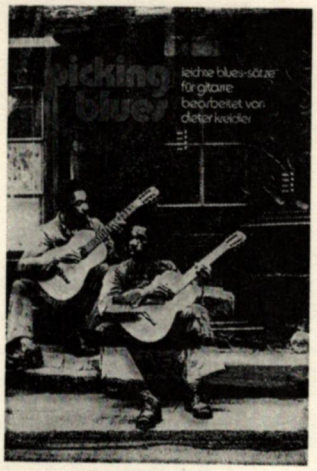
Elmar Budde
Zum dritten Satz der „Sinfonia" von Luciano Berio

Christian Martin Schmidt
Mauricio Kagel: Match für drei Spieler

Christian Martin Schmidt
Witold Lutoslawski: Streichquartett

Edition 6581
162 Seiten, broschiert DM 25,–

Schott



Picking Blues

Leichte Blues-Sätze nach alten und neuen Melodien, bearbeitet für Gitarre (teilweise mit Originaltexten) von Dieter Kreidler, Edition 6607, DM 6,– ○

Inhalt:
Picking Exercise Blues · Bass March Blues · Country Rag · Little Stomp Blues · Rocking Blues · Oldtime Blues · Tom Dooley · The Hammer Song · O when the Saints · The Midnight Special · Down by the Riverside · „John B."

Easy Rider

Leichte Blues-Sätze, bearbeitet für Gitarre (teilweise mit überlegten Originaltexten) von Dieter Kreidler, Edition 6596, DM 6,– ○

Inhalt:
Double Stop Blues · Blues in C · Walking Blues · Modulation Blues · Blind Old Man Blues · Good Man Blues · Hard Working Blues · Little Rag Blues · St. James Infirmary · Careless Love · The House of the Rising Sun · Easy Rider

Lied über die Grenze

Folklore fremder Länder für Gitarre mit vollständigen Texten, herausgegeben von Heinz Cammin, 2 Hefte, Edition 6173, 6601, je DM 6,–

Inhalt von Heft 1:
The House of the Rising Sun (Amerika) · Greensleeves (England) · The Drunken Sailor (England) · Alle, die mit uns auf Kaperfahrt fahren (Flandern) · Per Speleman (Norwegen) · Katjuscha (Rußland) · Der kleine Fluß (Ukraine) · Karolinka (Polen) · Krakowiak (Polen) · Le joli Tambour (Frankreich) · Fum, fum, fum (Katalanien)

Inhalt von Heft 2:
Go, tell it on the mountain · Kalinka · Auld lang syne (Should auld acquaintance) · Hava Nagila · Der Blankensteinhusar (Dort drunt im schönen Ungarland) · Good Night, Ladies · De bon matin (Dreikönigsmarsch) · Ma come balli bene, bella bimba · Gloria (Les anges dans nos campagnes) · La Cucaracha

○ = Schallplatte liegt vor „THOROFON" LTH 140/30, DM 12,80 (empfohlener Verkaufspreis), zu beziehen vom Verlag Thorofon, D-3001 Mellendorf, POB 1250.

GITARRE NOVA

Moderne Rhythmen

für Jazz-Gitarre bearbeitet von Hans-Dieter Vermeer, Edition 6609, DM 6,–

Inhalt:
Bounce I, II · Jump · Blues · Charleston · Criss-cross · Ballade · D. B. in Brasilia

Negro Spirituals

Bekannte Spirituals für Gitarre bearbeitet von Hans-Dieter Vermeer, Edition 6608, DM 6,–

Inhalt:
Joshua fit the battle of Jericho · Swing low, sweet chariot · Nobody knows the trouble I've seen · Go down, Moses · Roll, Jordan, roll · By, an'by · De blin, man · Stan' still, Jordan

SCHOTT

Der

ANZEIGENSCHLUSS

für das

Doppelheft 7/8

ist am

5. Juli 1976

NEUERSCHEINUNG

MAURICIO KAGEL

ATEM FÜR EINEN BLÄSER

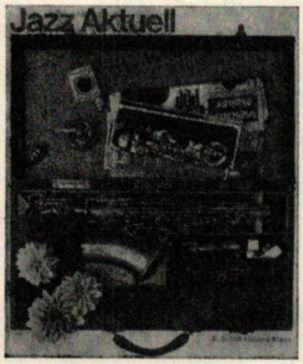
„Atem" ist ein Stück, das dem Musiker die Möglichkeit gibt, mit seinem Atem, mit seiner vitalen Lebenskraft, mit seinem Instrument zu spielen und sich effektvoll selbst zu verwirklichen, indem er sich der üblichen Fertigkeiten eines Berufsmusikers bedient.

Dieses Schlüsselwerk des zeitgenössischen Bläserrepertoires muß man einfach studieren und analysieren, selbst wenn man es nicht spielen will. Denn steht man dem Stück nun positiv oder negativ gegenüber – „Atem" läßt keinen gleichgültig!

UE 14981 DM 22,–

UNIVERSAL EDITION — WIEN

JAZZ SCHOTT



Free Jazz

Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre

Analysen und Stilporträts

John Coltrane
Charles Mingus
Ornette Coleman
Cecil Taylor
Archie Shepp
Albert Ayler
Don Cherry
Die „Chicagoer"
Sun Ra

Neu

Die vorliegende Neuerscheinung ist nicht nur als „Geschichte des Free Jazz" zu werten, sondern vor allem als eine erste kritische Auseinandersetzung mit seinen wesentlichsten musikalischen Erscheinungsformen.

Edition 6380
256 Seiten, broschiert
DM 28,–

Jazz Aktuell

ein Who is Who und What is What im Jazz

mit Beiträgen von namhaften Jazzexperten herausgegeben von Claus Schreiner

Inhalt:

Berendt, Free Jazz
Schmidt-Joos, Musikalische Koexistenz und Integration
Miller, Der moderne soziologische Hintergrund
Viera, Die Jazz-Zentren
Zimmerle, 15 Jahre Jazz in Deutschland
Hudtwalcker, Jazz und musische Bildung
Schreiner, Jazz kontra Kunstmusik?
Lindenberger, Jazz und moderne Tontechnik
Hilbert/Spall, Jazz-Business.
Wer verdient am Jazz?
C. G. Mecklenburg, Zur Theorie: „after-beat", „two-beat" . . .
Viera, Die Instrumente im Jazz
Jazz im Film
Jazz im Funk
Jazz im Fernsehen
Schallplattenauswahl
C. G. Mecklenburg, Anleitung: Wie hören wir eine Jazz-Schallplatte?
Jazz im Schrifttum
Anschriften von:
Jazz-Ausbildungsstätten
Jazz-Clubs u. ä.

Edition 5950
292 Seiten mit weit über 200 Fotos und Graphiken, broschiert, DM 12,80

jazz-studio

Ein Lehrgang einmalig nach Inhalt und Anlage

Geschichte
Rhythmus
Harmonielehre
Improvisation

Bohländer

Geschichte und Rhythmus

94 Seiten mit 22 Notenbeispielen, Edition 5201, kart. DM 10,–

Harmonielehre

47 Seiten mit 84 Notenbeispielen und 7 Akkordtabellen, Edition 5202, kart., DM 10,–

Old Folks at Home

40 Seiten, Songs und Spirituals, Melodieausgabe mit Akkordsymbolen Edition 5041, kart., DM 7,50

Anleitungen zur Improvisation für:

Saxophon in B (E. Mangelsdorff)
Posaune (A. Mangelsdorff)
Klarinette (Dies)
Baß (Fischer)
Klavier (Coppieters)
Trompete (Goykovich)
Gitarre (Zoller)
Schlagzeug (Combe)

Edition 5042/49, kart., je DM 7,50